



© १९७१, डॉ० रामपूजन तिवारी, शान्ति निकेतन

प्रथम संस्करण, १९७१

मूल्य

मूल्य

१० रुपये रुपये

प्रकाशक:

अरविन्दकुमार

राधाकृष्ण प्रकाशन,

२, अग्नारी रोड, दरियागंज, दिल्ली-६

मुद्रक:

रूपक प्रिन्टर्स,

नवीन शाहदरा

दिल्ली-३२

दो शब्द



इस पुस्तक के लिये जाने की योजना वर्षों पहले बन चुकी थी लेकिन निश्ची नहीं जा सकी। अतएव आज इसकी समाप्ति पर सन्तोष अनुभव कर रहा हूँ। पुस्तक के सम्बन्ध में मुझे कुछ नहीं कहना है। जैसी बन पड़ी है, आपके सामने है। साहित्य में रुचि रखने वालों के किसी काम आ सको तो मेरा परिश्रम सफल हो जायगा।

पुस्तक के सम्बन्ध में कुछ नहीं कहने पर भी हिन्दी विभाग के अपने दो सहकर्मियों का स्मरण किए बिना नहीं रह सकता। श्रीमती मनोरमा तथा श्री भोलानाथ मिश्र ने पाठ्यलिपि पढ़कर अनेक स्थलों पर भ्रुटि-विच्युतियों की ओर मेरा ध्यान आकृष्ट किया और उनके संशोधन में सहायता दी। धर्मपूर्वक आद्योपान्त पाठ्यलिपि पढ़ने के अलावा श्री भोलानाथ मिश्र ने और भी कई प्रकार से मेरी सहायता की। इन दोनों के प्रति आभार-प्रदर्शन कर इनके स्नेह और आत्मीयता का मूल्य कम नहीं करना चाहता।

बन्धुवर श्री ओमप्रकाश को कहाँ तक धन्यवाद दूँ? इस पुस्तक को प्रकाशित करने का उनका आग्रह रहा है। राधाकृष्ण प्रकाशन की ओर से यह पुस्तक प्रकाशित हो रही है, यह मेरे लिये प्रसन्नता की बात है।

हिन्दी भवन,
शान्तिनिकेतन
(प० बंगाल)

रामपूजन तिवारी



आलोचक और आलोचना	६
पाश्चात्य आलोचना का प्रारम्भ	१५
प्रारम्भिक काल के रोम के आलोचक	३१
मध्ययुग और पुनर्जागरणकाल की साहित्यिक प्रवृत्तियाँ	३६
कलासिसिज्म और रोमैन्टिसिज्म	४७
कल्पना और स्वच्छन्द कल्पना	५६
ललित कलाओं का वर्गीकरण	७१
ललित कलाओं के माध्यम	८२
लेसिंग के कला-सम्बन्धी सिद्धान्त	८६
शब्द, अर्थ और कविता	९३
क्रोचे का अभिव्यजनाविवाद	११६
यथार्थवाद और प्रकृतवाद	१२६
कला कला के लिए	१४०
कला का मार्क्सवादी सिद्धान्त	१५१
मनोविश्लेषण और साहित्य की आलोचना	१५६
प्रतीकवाद और विशुद्ध कविता	१६८
मिथक और आद्यरूप	१८१
विम्ब और रूपक	१९५
आज की कविता	२०५
काव्य का सत्य	२२८
नई आलोचना और कविता में तनाव	२३५
टी० एस० इलियट	२४४
आई० ए० रिचार्ड्स	२५७
कलाकृतियों के मूल्यांकन का प्रश्न	२६६

आलोचक और आलोचना

पाश्चात्य विचारको तथा आलोचको ने अत्यन्त प्राचीनकाल में काव्य तथा कलाकृतियों में निहित सौन्दर्य-तत्त्व की विभिन्न दृष्टिकोणों से गहराई में जाकर छानबीन की है। उन दृष्टिकोणों से परिचय पाना तथा उन पर गहराई से विचार करना हमारे लिए आवश्यक है। इसका कारण केवल जिज्ञासा और कुतूहल-वृत्ति को ही शान्त करना नहीं है बल्कि आधुनिक भारतीय भाषाओं के साहित्य और कलाकृतियों को समुचित ढंग से समझने के लिए और उनके स्ताम्बादन के लिए यह जानकारी आवश्यक है।

बिन्नी प्रकार की गलतफहमी की जिसमें गुजाइश न रह जाए इसलिए हम यहाँ स्पष्ट कर देना चाहते हैं कि आधुनिक भारतीय भाषाओं के साहित्य के अध्ययन के लिए पाश्चात्य आलोचकों और विचारकों के मतों की जानकारी हमारे लिए आवश्यक क्यों है? आधुनिक भारतीय भाषाओं के साहित्य और कला के क्षेत्र में विभिन्न प्रयास केवल रूप-विधान की दृष्टि से ही नहीं बल्कि विचारधारा की दृष्टि से भी बहुत दूर तक अंग्रेजी के माध्यम में पाश्चात्य साहित्य और कला से प्रभावित हैं। ऐसा कहने का अर्थ यह नहीं है कि साहित्य तथा कला के क्षेत्र में भारतीय लेखकों तथा कलाकारों ने हू-ब-हू पश्चिम की नकल की है। एक या दो उदाहरण ले लें। प्रेमचन्द के उपन्यास अथवा प्रसादजी के नाटक पूर्ण रूप से भारतीय संस्कृति और वातावरण का प्रतिनिधित्व करने वाले हैं। लेकिन साहित्य की ये दोनों विचार निश्चित रूप से पश्चिम की देन हैं।

उपन्यास आधुनिक युग की उपज है और इसका जन्मदाना पश्चिम ही है। नाटक-साहित्य भारतवर्ष में मगूढ अवगम का भविष्य आधुनिक नाटक न रूप-विधान की दृष्टि से पश्चिम की ओर ही अधिक देखा है। इसके साथ ही गामाखिन, रात्रनतिव, आर्थिक समस्याओं को देखने की दृष्टि प्रेमचन्द तथा प्रसाद की आधुनिक है और इसीलिए आधुनिक भारतीय लेखक तथा कलाकार पश्चिम के ऋणी हैं।

अतएव हमारे लिए यह समझना बहुत नहीं कि पाश्चात्य आलोचना के सिद्धान्त, उनके नैतिक विचार, उनकी धृष्टियों तथा उनकी कृतियों में परिचय

पाना हमारे लिए कितना आवश्यक है। अपने आधुनिक साहित्य और कला-कृतियों को समझने के लिए उसका ज्ञान अनिवार्य है।

साधारणतः जब हम आलोचना की बात कहते हैं तब सहज ही हमारे मन में यह आता है कि आलोचना का अर्थ एक प्रकार से निर्णय देना है। चाहे आलोचना का व्यापक अर्थ में ही हम प्रयोग क्यों न करें, हमारे मन में यह बात बराबर बनी रहती है कि वह एक प्रकार का निर्णय है। वास्तव में पहले आलोचक का यही काम समझा भी जाता था। आलोचक का यह काम था कि वह किसी कृति को अच्छा और किसी को बुरा कह अपना निर्णय दे दे।

साहित्य के आलोचक के बारे में यह धारणा हमारे भीतर बनी हुई है कि वह एक विशेषज्ञ होता है और अपने ज्ञान और अध्ययन का उपयोग किसी कवि या कलाकार को समझने में करता है और उसे अच्छा या बुरा कहने का अधिकार रखता है।

आलोचक के सम्बन्ध में तरह-तरह की धारणाएँ लोगों में देखने की मिलती हैं। यह कहना मुश्किल है कि यह धारणा लोगों की कैसे बनी कि जो साहित्य के अन्य क्षेत्रों में असफल हो जाता है वह आलोचना के क्षेत्र को अपनाता है। लेकिन साथ ही यह भी देखा जाता है कि भले ही लोगों ने आलोचक के बारे में भिन्न-भिन्न प्रकार के विचार प्रकट किए हों लेकिन सभी उसे अलग एक विशेष कोटि का मानते हैं। साहित्य की आलोचना की एक ऐसी परम्परा चल गई है कि आलोचक के लिए यह जरूरी नहीं समझा जाता कि जिस विषय (कविता, नाटक, उपन्यास आदि) की वह आलोचना करने जा रहा है उसका प्रणयन भी वह कर सके। अन्य क्षेत्रों में ऐसी बात नहीं देखी जाती। विरोधकान या पुल की जाँच करने वाला या उसके सम्बन्ध में लिखने वाला इंजीनियर ही होगा। अगर दूसरा कोई उसमें दखल देने जाए तो उसकी कोई भी सुनने की तैयारी नहीं होगी।

साहित्यिक कृति में साहित्यकार का व्यक्तित्व तो हम पाते ही हैं अर्थात् उस कृति में साहित्यकार तो वर्तमान रहता ही है, साथ ही उसमें एक लक्ष्यीभूत श्रोता भी रहता है। यह लक्ष्यीभूत श्रोता ही आलोचक है। उसमें साहित्य की समझने की क्षमता रहती है। वह साहित्यकार के भावों की गम्भीरता और सूक्ष्मताओं को समझने में समर्थ होता है और उसे प्रकाश में लाता है। इस प्रकार से आलोचक एक माध्यम ही पाठक, गुण-दोष का विवेचक तथा निर्णायक आदि है।

वास्तव में कवि, उपन्यासकार अथवा नाटककार का चारोंपार जीवन को लेकर होता है। जीवन की विविधताओं तथा विभिन्न परिस्थितियों को साहित्य में रूप देना साहित्यकार का काम होता है। वह जीवन की गहराइयों में पठने की क्षमता रखता है और अपनी दृष्टिभंगी से उन्हें समझने और रूपायित करने का प्रयास करता है। एक शब्द में वह तो कहा जा सकता है कि साहित्यकार अथवा

कलाकार 'जीवन को जानने' का प्रयास करता है और उसे कलात्मक रूप देने की चेष्टा करता है।

'जीवन को जानने' का यहाँ अत्यन्त व्यापक अर्थ में प्रयोग हुआ है। इसका मतलब यह नहीं है कि जीवन को 'देखने' से जो हमारी अनुभूति होती है अथवा जिन भावों का हमारे भीतर उद्रेक होता है, उतना ही भर जानकर हम रह जाएँ बल्कि उससे भी अधिक गहरे में हमें पैटना होगा। वास्तव में जीवन को 'देखने' की हमारी जो दृष्टि होती है उसके पीछे एक बहुत बड़ी शक्ति क्रियाशील रहती है। हम आज जो हैं उसके बगाने में केवल आज की ही परिस्थितियों नहीं हैं। *वर्तमान के साथ ही हमारा पिछला इतिहास हमारे साथ लगा हुआ है।* हमारे सोचने के ढंग, हमारे अच्छे या बुरे स्वभाव के मूल में हमारे पिछले इतिहास का बहुत बड़ा हाथ है। अतएव जब हम कहते हैं कि साहित्यकार या कलाकार के लिए 'जीवन का जानना' आवश्यक है, तब अन्य बातों के अलावा उसके लिए मनुष्य के प्राचीन इतिहास, सृष्टि, परम्परा तथा विभिन्न ज्ञान विज्ञान से भी परिचय प्राप्त करने की बात हम कहते हैं।

यह सही है कि मनुष्य वातावरण से प्रभावित होता है। देश की राजनैतिक, सामाजिक परिस्थितियों से वह अछूता नहीं रह सकता। जिस समाज या परिवार का वह सदस्य है उसकी भी अपनी विशेषताएँ होती हैं। इन सबको लेकर तथा परम्परा से पाए हुए अपने मस्वारों के साथ आज के मनुष्य के व्यक्तित्व का निर्माण हुआ है अतएव साहित्यकार अथवा कलाकार को इन सारी बातों की धारीकियों को देखने में समर्थ होना चाहिए।

इन 'जीवन को देखने और समझने' में समर्थ होकर ही वह निपुणता प्राप्त कर सकता है। इस प्रकार से जीवन में परिचय प्राप्त कर साहित्यकार अथवा कलाकार अपनी रचना में प्रयुक्त होता है। साहित्यकार अपनी रचना में जीवन को चित्रित करने का प्रयास करता है तथा जीवन की व्याख्या करता है। और यह भी निर्विवाद है कि उसकी रचना में जीवन का जो चित्रण होता है अथवा उसकी जो व्याख्या वर्तमान रहती है वह रचनाकार की दृष्टिभंगी का ही प्रतिनिधित्व करती है। साहित्यकार में जीवन को जैसा देखा है अथवा 'समझा' है उगी के अनुरूप उमता चित्रण होगा अथवा उसकी व्याख्या होगी।

आलोचक भी कलाकार की नाई जीवन को 'देखने' और 'समझने' में समर्थ होता है। आलोचक साहित्यकार तथा उसकी रचना की समीक्षा करता हुआ यह बतलाने का प्रयत्न करता है कि उसकी विशेषताएँ क्या हैं अथवा उगम किस बात की बनी है। अपनी ओर से वह यह भी सुझाने की चेष्टा करता है कि कवि या कलाकार के लिए क्या उपयुक्त होता है। आलोचक यह बतलाने का उद्देश्य होता है कि रचनाकार को किस प्रकार अपनी 'बरसु' को उपस्थित करना चाहिए

अथवा उसने किस कहनु का चित्रण गमीनीन होगा।

आलोचक यह भी समझने में समर्थ होता है कि साहित्यकार ने भाषा का प्रयोग ठीक किया है या नहीं क्योंकि जो बात रचानेवाले कहना चाहता है या जिस भाव को वह अभिव्यक्ति देना चाहता है उसे आलोचक अच्छी तरह समझता है। कवि के भाव-चित्र के सौन्दर्य को देखने में आलोचक सदाय होता है इसलिए उसकी रचना के सम्बन्ध में वह कह सकता है कि सचमुच में कवि उस भाव-चित्र को प्रस्तुत करने में सफल हुआ है या नहीं।

कुछ लोग यह मानते हैं कि किसी रचना द्वारा किसी कवि या कलाकार के व्यक्तित्व को नहीं समझा जा सकता है। लेकिन कुछ लोगों का कहना है कि भले ही कवि या कलाकार जिन अनुभूतियों तथा प्रभावों को चित्रित कर रहा है वे उसके व्यक्तित्व पर प्रकाश न डालते हों लेकिन 'वस्तु' को प्रस्तुत करने के ढंग तथा उसकी शैली में उसका व्यक्तित्व रहेगा ही। अतएव आलोचक कवि या कलाकार के व्यक्तित्व को भी समझने की चेष्टा करता है वैसे सुष्ट रूप से उसकी दृष्टि उसकी रचना की ओर ही रहती है।

कहा जाता है कि आलोचक का काम एक प्रकार से वैज्ञानिक जैसा है कि वह भावों और विचारों तथा शब्दों को लेकर इस बात की जांच करता है कि वहाँ सब के एक-दूसरे के अनुरूप हैं। व्याकरण, छन्द, अलंकारों की विशेषताओं की ध्यान में रख वह काव्य पर विचार करता है। केवल इतना ही नहीं, किसी काव्य के पाठ को लेकर उसकी व्याख्या तथा शब्दों और उनके प्रयोगों के औचित्य-अनौचित्य का विचार कर वह पाठ-निर्धारण भी करता है। पाठ-निर्धारण करना, काव्य के प्रमर्गों का स्पष्टीकरण, काव्य में वर्णित आचार विचार तथा विश्वासा आदि पर प्रकाश डालना, शब्दों और वाक्यांशों की विशेषताओं और अर्थ-शास्त्रीय या उद्घाटन करना आदि आलोचक का काम समझा जाता है।

लेकिन वास्तव में काव्य का मूल्यांकन अथवा जिसे हम काव्य की आलोचना कहते हैं वह इससे भिन्न है। काव्य के रूप विधान तथा बाह्य तत्त्वों की आलोचना को काव्य के मूल्यांकन अथवा काव्यालोचन से दूर नहीं समझा जा सकता, फिर भी काव्य में निहित सौन्दर्य-तत्त्व तथा उसकी आनन्द विधायिनी शक्ति का उद्घाटन तथा उसके प्रति पाठक को जागरूक बनाना एवं उनके रसास्वादन में सहायक होना ही वास्तविक काव्यालोचन है।

आलोचक के लिए एक-दो काम तब ही अगने को सीमित रखना ध्येष्ट नहीं माना जाता। भिन्न-भिन्न दृष्टिकोणों से विचार कर भिन्न-भिन्न प्रकार के काम आलोचक के लिए निर्धारित किए जाते हैं। सबसे पहला उसका कर्म यह समझा जाता है कि वह किसी रचना अथवा कलाकृति के सम्बन्ध में सहज भाव से यह

यतलावे कि वह विशेष रचना या कलाकृति उसे अच्छी लगी या बुरी लगी। उसके लिए यह भी समझा जाता है कि वह या तो किसी रचना की व्याख्या करता है अथवा उसकी विवेचना में प्रवृत्त होता है। वह किसी रचना के स्पष्टीकरण का भी भार लेता है। ऐतिहासिक तथ्यों को भी वह सामने ला सकता है या कलाकृति तथा किसी रचना में अन्तर्निहित तथ्य को प्रकाश में ला सकता है। लेकिन चाहे जो भी काम वह करे यह स्वीकार करना होगा कि उसका काम विद्युत् वैज्ञानिक का नहीं है।

आलोचक स्वयं कलाकार है और उसने कलाकार का हृदय पाया है और जैसा कि Sainte Beuve ने कहा है—“कविता कवि-हृदय का ही स्पर्श पाती है,” आलोचक और कवि एक हो जाते हैं। कवि के अन्तर में जिस पथ का अनुसरण किया है आलोचक उससे परिचित होता है। दोनों में इतना अन्तर अवश्य है कि कलाकार स्वतन्त्र होता है और उसकी कल्पना की उड़ान निर्बाध होती है जबकि आलोचक को उस रचना या कलाकृति को बराबर अपने सामने रखना पड़ता है। बैसे आलोचक भी स्वतन्त्र ढंग से कल्पना-जगत् में विचरण कर सकता है, यद्यपि उसके लिए उस रचना को जिसकी आलोचना में वह लगा हुआ है अपनी आँखों से ओझल होने देना पड़ता है।

हमने ऊपर कहा है कि आलोचक स्वयं कलाकार है और उसे कवि-हृदय प्राप्त है, इसी प्रकार यह भी ठीक है कि कवि भी आलोचक होता है। ऐसा कहने का अर्थ केवल इतना ही नहीं है कि बड़े-बड़े कवि भी आलोचक हो गए हैं बल्कि ऐसा कहने का उद्देश्य आलोचना की एक विशेषता की ओर ध्यान आकृष्ट करना भी है।

यह तो सभी जानते हैं कि किसी रचना या कलाकृति के प्रकाश में आने के बाद ही उसकी आलोचना होती है लेकिन प्रायः ही इस बात की ओर ध्यान नहीं जाता कि आलोचना का अस्तित्व कलाकृति के पूर्व भी रहता है। इसका मतलब यह है कि कोई भी कलाकृति तब तक सम्भव नहीं, जब तक कि वह कलाकार की आलोचना और विवेचना के द्वारा खरीदी न गई हो। अपनी कला के उस रूप तक पहुँचने के पहले कलाकार मन ही मन आलोचना करता रहता है। साहित्य तथा अन्य कलाकृतियों की सृष्टि के पूर्व इस आलोचना की क्रिया प्रबल रूप में बनी रहती है।

साहित्य की आलोचना की बात जब हम कहते हैं, तो उस आलोचना के दो पहलुओं की ओर हमारा ध्यान आकृष्ट होता है। एक तो यह कि जहाँ साहित्यकार जीवन की प्रतिच्छवि के निर्माण में लगा हुआ है अथवा उसका चित्र उपस्थित करने में लगा हुआ है तब वह जाने या अनजान जीवन की विवेचना भी करता जाता है। साहित्यकार जीवन को किस दृष्टि से देखता है यह उसके

उपस्थित किए हुए चित्र को देखकर सहज ही समझा जा सकता है।

जीवन कैसा है अथवा उसे कैसा होना चाहिए, यह साहित्यकार की कृति से स्पष्ट हो जाता है और जो कुछ हमारे सामने स्पष्ट होता है वह साहित्यकार या कलाकार की अपनी दृष्टि से देखा हुआ होता है। जीवन की इस विवेचना को उपस्थित करना अन्य ललित कलाओं जैसे स्थापत्य, चित्र तथा मूर्तिकला आदि की अपेक्षा साहित्य के लिए अधिक सहज होता है। वास्तव में जीवन का जो चित्र साहित्यकार उपस्थित करता है वह हू-ब-हू जीवन की नकल नहीं है यद्यपि वह जीवन का वास्तविक चित्र ही उपस्थित करने में लगा हुआ है।

आलोचना का दूसरा पहलू यह है कि जब साहित्यकार या कलाकार 'वस्तु' (जीवन, प्रकृति आदि) को रूप देता है, तो वह चित्र चित्र ही हो सकता है, ठीक वही 'वस्तु' नहीं। अतएव निश्चित रूप से वास्तविकता से उसमें कमी रह जाएगी। जैसे घोड़े का चित्र चित्र ही है, सजीव घोड़ा नहीं। चित्र से घोड़े का बोध अवश्य हो जाएगा, उससे अन्य किसी चौपाये का भ्रम नहीं होगा, अगर वह चित्र ठीक तरीके से बना हुआ है लेकिन वह सजीव घोड़े की बराबरी नहीं कर सकता।

इतना स्वीकार करने पर भी यह बात सहज ही देखी जा सकती है कि चित्रित 'वस्तु' वास्तविक 'वस्तु' से अधिक विशिष्टता वाली हो जाती है क्योंकि उस चित्रित 'वस्तु' में स्वयं साहित्यकार तथा कलाकार वर्तमान रहता है। साहित्यकार उसे एक वैशिष्ट्य, एक मौन्दर्य की महिमा से मण्डित कर देता है। आलोचक इस वैशिष्ट्य से हमें परिचित कराता है तथा हमारे भीतर मौन्दर्य को जाग्रत कर हमारे लिए रसास्वादन का मार्ग प्रशस्त करता है। सब कुछ पर विचार कर हम देखेंगे कि आलोचना का मुख्य उद्देश्य यही होता है।

पाश्चात्य आलोचना का प्रारम्भ

(क) प्लेटो

पाश्चात्य आलोचना का इतिहास प्लेटो (ईसापूर्व ४२८-७—ईसापूर्व ३४८-७) ने प्रारम्भ होता है। साहित्य और कला के विकास में जो शक्तिपूर्वक सक्रिय रहनी है उनके वास्तविक स्वरूप का परिचय प्लेटो ने जैसे अपने सहज ज्ञान से प्राप्त किया था। साहित्य और कला-सबधी जिन सिद्धान्तों का उसने निर्देश किया है वे मानव-जीवन के अध्ययन से प्राप्त ज्ञान को ध्यान में रखकर स्थिर किए गए हैं। प्लेटो आदर्शवादी था। मानव-जीवन के अध्ययन से जो कुछ भी उसने समझा, जो सिद्धान्त उसने स्थिर किए उन्हें ही दृष्टि में रखकर उसने साहित्य पर विचार किया है। उसके समक्ष जो साहित्यिक सामग्री थी उसकी ओर उसने ध्यान नहीं दिया। सत्य की घोष की भावना को ध्यान में रखकर उसने साहित्य और कला पर विचार किया। उसके लिए कला और काव्य का महत्त्व दोगी बात में था कि लोगों को शिक्षा देने और उनके मार्ग-प्रदर्शन के काम में लगाए जा सकते हैं। उसने इनका विवेचन इसी दृष्टि से किया कि वे इस दृष्टि से कहाँ तक उपयोगी सिद्ध होंगे। ईसापूर्व चौथी शताब्दी से लेकर आज तक पाश्चात्य कविता पर प्लेटो का प्रभाव कला आ रहा है। यह कम आश्चर्य की बात नहीं है कि जिस प्लेटो ने अपने 'रिपब्लिक' से कई तरह की कविताओं को बहिष्कृत कर दिया और जो कविता के प्रति सदिग्ध दृष्टि रखता था उसका कविता के क्षेत्र में ऐसा दीर्घकाल-व्यापी प्रभाव हो। यह प्रभाव किसी न किसी रूप में आज भी बना हुआ है। वैसा इतने नम्बे काल में कभी उसका प्रभाव बहुत अधिक रहा है और कभी कुछ मद पड़ गया है। कम से कम चार ऐसे युग गए हैं जिनमें प्लेटो के मत का प्रभाव शक्तिशाली रहा है। पहला तो नव-अफलातूनी युग (सन् ईसवी की छठीरी शताब्दी से चौदवी तक) में प्लेटो पर टीका-टिप्पणियाँ लिखी गईं। दसवी से बारहवी शताब्दी के बीच भी प्लेटो के सबंध में पर्याप्त अध्ययन-विवेचन होता रहा। इसे डायोनिशियन युग कहा गया है। सोलहवी तथा सत्रहवी शताब्दी के बीच पुनर्जागरण काल में तथा जन्नीसवी

शताब्दी के रोमैन्टिक (स्वच्छन्दतावादी) युग में प्लेटो ने लीगो का ध्यान अपनी ओर आकृष्ट किया। प्राचीन काल के सुप्रसिद्ध कवियों जैसे ओविड (Ovid), वर्जिल (Virgil), दान्ते (Dante) आदि पर उसका पूरा प्रभाव पड़ा था।

साहित्य में सिद्धान्त की चर्चा करते हुए प्लेटो ने कहा कि भाव (thought) का अस्तित्व रूप-विधान (form) के पूर्व वर्तमान रहता है। उसका कहना है कि चित्रकार वस्तुओं का अनुकरण करता है और वस्तुएँ भाव का प्रतिनिधित्व करती हैं। वस्तुओं में निहित भाव ही उसका सत्य है। भाव (idea) से प्लेटो का मतलब ईश्वरीय आद्यरूप (archetype) से है और इसे वह यथार्थ या सत्य मानता है। जगत् की वस्तुएँ प्रेम, न्याय, सुन्दरता आदि इसी ईश्वरीय आद्यरूप की नकल हैं। सभी आद्यरूपों का उत्पन्न परमात्मा है। भाव या आद्यरूप परमात्मा द्वारा संचय होता है। इसे स्पष्ट करने के लिए खाट का सुप्रसिद्ध उदाहरण प्रस्तुत किया गया है। जैसे कहा जाता है कि सप्ताह भर में अनगिनत खाटें हैं। इन खाटों का अस्तित्व इसलिए है कि 'खाट का भाव' वर्तमान है। जब कोई बड़ई खाट बनाता है तो वह अपने मन के भीतर के 'खाट के भाव' का अनुकरण करता है। उसने मन के भीतर खाट का जो भाव-चित्र है वह परमात्मा द्वारा निर्मित खाट का आद्यरूप है। प्लेटो इसी आदर्श रूप को सत्य कहता है। खाट के उदाहरण में अगर ध्यान से देखें तो तीन रूप आते हैं। पहला भाव (idea) या आद्यरूप। परमात्मा द्वारा दया अस्तित्व संभव होता है। दूसरा बड़ई है जो अपने मन के भीतर के भाव-चित्र के अनुरूप खाट का निर्माण करता है। तीसरा बड़ई द्वारा निर्मित खाट का कलाकार द्वारा चित्रण। इस दृष्टि से देखने पर खाट बनाने वाला बड़ई सत्य से दूसरे स्थान की दूरी पर है और कलाकार सत्य से तीसरे स्थान की दूरी पर। अतएव प्लेटो ने कहा है कि होमर से प्रारम्भ कर जितने भी कवि हैं वे सद्गुणों अथवा जिस किसी भी विषयवस्तु का चुनाव करते हैं उनके छायाभास का अनुकरण करते हैं। सत्य से उनका कभी भी संपर्क स्थापित नहीं हो पाता है।

सत्य (True), शिव (Good) और सुन्दर (Beautiful) को प्लेटो सर्वोच्च मूल्य स्वीकार करता है। उसका कहना है कि अन्त में तो ये सभी एक ही हैं, फिर भी वह शिव (Good) को अधिक महत्त्व देता है। वह व्यक्ति, परिवार या समाज की समस्याओं के संघर्ष में नैतिकता को सबसे प्रमुख स्थान देता है। कला या साहित्य में प्लेटो की उतनी ही दूर तक रुचि है कि अन्धे नागरिक के जीवन और चरित्र-गठन में उनसे कहीं तक सहायता मिलती है। प्लेटो का नागरिक आदर्श व्यक्ति है। वह सत्य और नैतिकता का पुजारी है। उसकी दृष्टि में कलाएँ अवास्तव में सन्तान रहती हैं। प्लेटो का विश्वास था कि अन्य कलाओं के समान कविता भी व्यक्ति और समाज के लिए नैतिक दृष्टि

से आपदेय नहीं है। उसका कहना था कि राज्य के लिए यह उचित है कि वह उम बबिता से नागरिकों की रक्षा करे जो उन्हें अनसुख बनाती है। उसका सब समय इसी बात पर ध्यान रहता था अतएव उसने पूर्ण रूप से बबिता को बहिष्कृत नहीं किया है। जो बबिता या बला नागरिकों के उत्कर्ष-साधन में सहायक है। उन्हें वह प्रथम देने की बात कहता है। सभी प्रकार की कविताओं को वह गहित नहीं कहता। उन कवियों को उसने अपने 'रिपब्लिक' में रहने की अनुमति दी थी जो देवताओं और महान् व्यक्तियों का गुणानुवाद करने वाले थे।

साहित्य के सबध में प्लेटो की तीन स्थापनाएँ हैं (१) बाह्य जगत् की वस्तुओं और व्यापारियों की अनुकृति साहित्य-रचना के मूल में है। (२) साहित्य से मनुष्य को आनन्द प्राप्त होता है और उससे उसे एक अनिर्वचनीय सुखद अनुभूति होती है, इसलिए साहित्य मनुष्य पर बहुत बड़ा प्रभाव डालता है। मनुष्य को प्रभावित करने की साहित्य में एक बहुत बड़ी शक्ति है। (३) वह साहित्य को भावावेगों से परिधालित होने वाला मानता है। उसका कहना है कि उसकी प्रक्रिया भावनात्मक होती है, बौद्धिक नहीं। इन्हीं तीन स्थापनाओं के आधार पर उसने अपने साहित्य-सबधी विचार प्रकट किए हैं। साहित्य के सबध में उसकी दृष्टि नकारात्मक है। उसका कहना है कि चूँकि साहित्य अनुकृति है इसलिए वह सत्य के निकट नहीं है और इसलिए उसमें किसी प्रकार के सात्त्विक सत्य की खोज करना संपूर्ण भूल है। उसका यह भी कहना है कि नैतिकता के विचार से साहित्य में केवल उच्च आदर्श तथा उदात्त विचार वाले चरित्रों का निर्माण होना चाहिए और तभी वह सात्त्विक आनन्द की देने वाला होगा। उसका कहना है कि साहित्य में श्रेष्ठ और निम्न प्रकार के चरित्रों का चित्रण होता है इसलिए उसमें नैतिकता का होना संभव नहीं। तीसरे वह मानता है कि वह हमारी चेतन वृत्ति और सबसब् विवेक को नहीं जगाता बल्कि उसमें विपरीत वह आरम्भविस्तृत और आत्मविभोर कर देता है इसलिए वह आदर्श प्रजातन्त्र के योग्य नहीं समझा जा सकता। उसका कहना है कि साहित्य का प्रभाव बौद्धिक न होकर भवेगात्मक होता है साथ ही वह हम ऊपर न उठाकर पाशविक बनाता है, इसलिए प्लेटो की दृष्टि में वह आदर्श समाज की स्थापना में सहायक नहीं सिद्ध हो सकता।

प्लेटो इस जगत् को ईश्वरीय आद्यरूप (Divine archetype) की वृद्धिपूर्ण अनुकृति मानता है। रिपब्लिक में कविता को वह अनुकरणमूलक (mimetic) कला कहता है। उसके अनुसार कवि इस निर्मित जगत् की वस्तुओं और उसके श्रियाचलनापो को देखता है और उन्हें ही आदर्श प्रतिमान मानकर चित्रण करता है। इस प्रकार से यह अनुकृति की अनुकृति है। प्लेटो का कहना है कि वलाकार को केवल छाया, आभास (appearance) से मतलब है

अथवा यों कहा जा सकता है कि छाया की छाया से मतलब है। उम दुनिया को लेकर उसका बारबार है जिसे हम अपनी आँखों से प्रत्यक्ष करते हैं, जानों से सुनते हैं। यह प्रतीयमान जगत् है जिसमें वे वस्तुएँ, जिन्हें हम प्रत्यक्ष करते हैं, आती-जाती रहती हैं। एक क्षण बड़ी प्रतीत होती हैं और दूसरे क्षण छोटी। कभी किसी वस्तु की अपेक्षा गर्म मानूँ होती हैं और अन्य की अपेक्षा ठंडी। एक क्षण में मोड़ी, दूसरे क्षण में घड़ी प्रतीत होती हैं। यह दुनिया सब समय परिवर्तित होने वाली, अनिश्चय वाली, छाया मात्र है जबकि यथार्थ अपरिवर्तनशील है, एक है। यद्यपि हमने आती-जाती वस्तुओं को हम सुन्दर कहते हैं लेकिन वास्तव में केवल एक ही चरम सौन्दर्य है जिसे अन्तर ही प्रत्यक्ष कर सकते हैं। कवि प्रतीयमान वस्तु या ही अनुकरण करता है, सत्य का नहीं।

अतएव प्लेटो का कहना है कि कवि अनुकृति की अनुकृति करता है। उसके विषय और उसकी शैली अथर्व्य हैं। वह बुद्धि को प्रभावित नहीं करता, केवल श्रवणों को ही उद्दीप्त करता है। आत्मा के निकृष्टतम अंश को वह उसे जना प्रदान करता है, शक्तिशाली करता है तथा उसके लिए धाँस जुटाता है। वह अनिर्दिष्ट भावनाओं को प्रभावित करता है तथा विमृशक भावावेगों को उभाड़ता है। ये भावनाएँ और भावावेग ऐसे हैं कि अपने सामान्य नित्य नैमित्तिक जीवन में उनकी बात सोचकर भी लज्जा का अनुभव होता है। प्लेटो का कहना है कि कवि या कलाकार को ऐसी कृति भले ही मन-बहुलाप की एक वस्तु हो लेकिन यह मृत्यु की ओर ले जाने वाली नहीं होगी। सत्य के विपरीत ले जाने वाली वह कृति होगी। प्लेटो के इस कथन का यह अर्थ होगा कि कविता एक तुच्छ, माणव्य वस्तु है।

प्लेटो के मतान (Ion) में बताया गया है कि कवि अथवा कविता-गाठ करने वाला चारण, दाँना ही ईश्वरीय शक्ति से अनुप्रेरित होते हैं। अन्यत्र प्लेटो ने संकेत किया है कि सचमुच की कविता अतःप्रेरणा के बिना संभव नहीं। कवि जब उस मनस्वी को प्राप्त करता है तब वस्तुओं में निहित चरम सत्य को एक झंझ की दाँता है। प्लेटो का कहना है कि कलाकार की नैतिकता पर उसकी कला की महानता निर्भर करती है। उसने यह भी कहा कि कला और नैतिकता का पारस्परिक संबन्ध होता है। कलाकार का चरित्र उसकी कृति में देखने को मिलता है। दूसरी ओर कलाकृति मनुष्य के जीवन पर बहुत अधिक प्रभाव डालन वाली होती है। प्लेटो के अनुसार वही वस्तु सुन्दर कही जाएगी जो नैतिकता को अभिव्यक्त करती है। प्लेटो ने अपने 'टायलॉग' में बताया है कि किसी भी वस्तुव्यय को एक जीवधारी के समान होना चाहिए जिसका शरीर ऐसा हो कि न उसके सिर में और न पैर में किसी प्रकार की अपूर्णता या घुटि हो। उसे ऐसा होना चाहिए कि उसका संपूर्ण शरीर और उसने अंग आपस में सामञ्जस्यपूर्ण हो। अग-

प्रत्यय में भी सामान्य रहना चाहिए।

प्लेटो की अनुकृति के मध्य में जो धारणा थी उसके मूल में उगना साध-
गर्भी गिजाना था। उगना करना या निःसृज्य के लिए यह उचित है कि यह
गर्भ में अपना मूल्य छोड़े। गर्भ की सीढ़-मरुपी उसके दृष्टिकोण का पग यह
होती कि उगने कर्मा के मध्य और प्रकृति के मध्य में अन्तर न कर उनका एक
समानविवेक ही था। काव्य के मौन्दर्व-नरन और आनन्ददेने की उत्तरी शक्ति की
और भी उगने क्या नहीं दिया। एरिस्टाटल ने अपने 'पोएटिक्स' में इस समस्या
का समाधान सुझाया है। उगना करना है कि काव्य में जो अनुकृति होती है वह
व्यापक समानताओं (general probabilities) पर आधारित होती है अतएव
उगने अधिक दार्शनिकता है और इसलिए वह इतिहास से अधिक गहरा है।
नव-अपलागूनी (Neo-platonists) तो एरिस्टाटल ने भी आगे चले गए।
प्लॉटिनस ने धारण कर ली नव-अपलागूनीयों का मत है कि काव्यात्मक अनु-
कृति सभी अनुकृतियों में महत्तम है क्योंकि कवि ईश्वरीय आदर्श (Divine
archetype) की अनुकृति करता है। और यह कारीगर (artisan) का काम
है कि जो मूर्त्ता सामन है उसकी वह मरम करता है। इस प्रकार से नव-अपला-
गूनी प्लेटो के कथनों से ही इस परिणाम तक पहुँच गए कि कलाकार का स्थान
आपना महत्त्व का है। इस निष्कर्ष का प्रचलन पुनर्जागरण काल में पूर्ण रूप से
बना रहा और स्वच्छन्दतावादी युग में भी इसका महत्त्व कम नहीं हुआ।

अपने भावों की व्यक्तता के लिए प्लेटो ने मिथको, प्रतीकों और बिंबों का
सहारा लिया है। ये सभी पढ़ने से चले जाते हुए धर्म से लिए गए हैं। प्रेरणा
(inspiration) और अनुकृति (imitation) के निष्कर्षों को नव-अपला-
गूनीयों ने उग जगह तक पहुँचाया कि उनकी दृष्टि में कविता में रहस्यवादी और
गूँ (occult) तरंग वर्तमान रहते हैं। इसी रहस्यवादी प्रवृत्ति को दृष्टि में रख-
कर उन्होंने कविता की अस्पष्टता की व्याख्या की। इस अस्पष्टता के उन्होंने दो
कारण बताए : (१) कवि जो कुछ व्यक्त करना चाहता है वह मानवीय दृष्टि
से पदे है। सामान्य प्रचलित भाषा में उसे व्यक्त नहीं किया जा सकता इसीलिए
उने प्रतीकों का सहारा लेना पड़ता है। (२) कवि को अपने ज्ञान को अविवशायियों
से छिपाता पड़ता है क्योंकि सतत डग में वे उसका व्यवहार कर सकते हैं। कवि
के प्रतीक और उत्तरी अन्वेषितों का एक प्रकार से पर्दे का काम करती है जिससे
भीतर में बस दीक्षित (initiated) ही जा सकते हैं।

प्लेटो का यह कथन सही है कि कलाकार वास्तविकता से कुछ कम की दृष्टि
करता है लेकिन साथ ही यह भी सही है कि उसकी कृति में वास्तविकता से एक
कुछ विशेष हम पाते हैं। उसकी कृति में उसकी भावना और उसकी दृष्टिभंगी
का भी समावेश रहता है। वह इस क्षणिक और नाशवान जीवन को कल्पना द्वारा

एक रूप देना चाहता है, भावाभिमंडित करना चाहता है जो अपने आप में चिर-स्थायी होता है। वह प्रकृति का मात्र अनुकरण नहीं करता। बलाघार में प्रकृति को विस तरह से देखा है, उसने उसे नैसा पाया है, उसकी कृति में हम पाते हैं। यद्यपि यह प्रकृति की हू-ब-हू नकल नहीं है इसलिए यथार्थ से इतना 'बमी' अवश्य रहेगी क्योंकि यथार्थ की बराबरी यथार्थ ही कर सकता है और बलाकृति के लिए इस दृष्टि से उमने राय होठ लगाना व्यर्थ है। लेकिन कलाकार की कृति में प्रकृति के यथार्थ से हम कुछ 'अधिक' भी पाते हैं क्योंकि उसमें वह 'स्वयं' भी वर्तमान है।

नैतिकता और कला के अलग-अलग क्षेत्र हैं। नैतिकता उपदेश देती है जबकि कला उसकी ओर उन्मुख नहीं होती। कला बड़े आत्मविश्वास के साथ कहती है कि जीवन देखने में 'कुछ इस प्रकार का' है और इसका चाहे तुम जो भी अर्थ भ्रमणो। कलाकार कहना चाहता है कि वह उसका देखा हुआ 'जीवन' है, अगर उसमें तुम्हारे काम का कुछ मिले तो ठीक है, अगर नहीं मिले तो उसे कुछ लेना-देना नहीं। अतएव यह कहा जा सकता है कि कलाकृतियों की 'कमियों' की ओर तो प्लेटो का ध्यान गया लेकिन उनमें एक कुछ 'अधिक' भी है जिसके कारण उनमें एक चिह्निष्टता आ गई है, इस ओर उसका ध्यान नहीं गया। पास्तव में प्लेटो की दृष्टि आध्यात्मिक थी और भाव (idea) से वह वस्तु तक पहुँचता है इसलिए वाक्य और मला की इस चिह्निष्टता की ओर उसकी दृष्टि नहीं गई।

(ख) एरिस्टाटल

एरिस्टाटल (ईसापूर्व ३८४—ईसापूर्व ३२२) प्राचीन काल में पाश्चात्य जगत् का प्रथम विचारक था जिसने कविता और नाटक के संबंध में क्रमबद्ध रूप से अपने विचार प्रकट किए हैं। उसके सामने ग्रीक साहित्य तथा अन्य विषयों से संबंधित ग्रीक भाषा की रचनाएँ थीं। स्वभावतः उस काल में न अधिक मर्यादा में रचनाएँ ही वर्तमान थीं और न बहुत-से विषयों की चर्चा ही थी। अतएव एरिस्टाटल के लिए आलोचना का क्षेत्र सीमित ही था, फिर भी पाश्चात्य देशों के विचारकों पर उसका व्यापक और गहरा प्रभाव पड़ा। अपने समय का वह सुप्रसिद्ध विचारक तो था ही, फिर भी आज भी उसके विचारों में ताजगी का अनुभव होता है। काव्य और साहित्य की आलोचना के विकास में एरिस्टाटल का प्रभाव अत्यन्त महत्त्व का है।

एरिस्टाटल प्लेटो का शिष्य था। वह सत्रह वर्ष की उम्र में प्लेटो के विद्यालय 'एकेडमी' में प्रविष्ट हुआ। प्लेटो की मृत्यु के बाद उसने भी अपना विद्यालय स्थापित किया था। यद्यपि वह प्लेटो का शिष्य था, फिर भी प्लेटो के विचारों से उसके विचारों में बहुत अन्तर है। प्लेटो की दृष्टि आध्यात्मिकता से प्रभावित

धी और एरिस्टाटल में तार्किकता और वैज्ञानिकता थी। प्लेटो ने कलात्मक कृतियों के अध्ययन में नीतिशास्त्र और नैतिकता को प्रधानता दी थी लेकिन एरिस्टाटल ने उनके अध्ययन में सौन्दर्यशास्त्र और कलात्मकता को प्रधानता दी। एरिस्टाटल का मन वस्तुओं से भावो या विचारों (ideas) तक पहुँचता था और प्लेटो का भावो या विचारों से वस्तुओं तक। इसका अर्थ यह हुआ कि भावों या विचारों में जो कुछ यथार्थ है वह वस्तुओं के विशेषण द्वारा प्राप्त किया हुआ यथार्थ है; जैसे किसी वृक्ष-विशेष को विशेषताओं का ज्ञान प्राप्त कर उस वृक्ष की जाति की विशेषताओं की जानकारी प्राप्त की जाती है। प्लेटो के लिए ठीक इसके विपरीत है। वह भावों या विचारों के यथार्थ में वस्तुओं के यथार्थ तक पहुँचता है।

एरिस्टाटल का कहना है कि कवि या तो प्रतिभा लेकर ही जन्म ग्रहण करता है और अपनी बुद्धि या सहृदयता के बल पर अपने विषय के साथ एकाकार हो सकता है अथवा उसमें एक पागलपन होता है जिससे सहारे वह अपने आप में दूर चला जाता है और ऊँचा छठकर भावोन्माद की अवस्था को प्राप्त होता है। एरिस्टाटल यद्यपि कवि नहीं था, फिर भी उसने अपनी बुद्धि या सहृदयता के बल पर ही कविता-मन्थी मम्म्याओं को अन्यन्न निपुण भाव से मुलभाने का प्रयत्न किया है। एरिस्टाटल में एक ऐसी निमग्नता पाई जाती है कि ज्ञान के क्षेत्र में जाकर वह बड़े ठड़े दिमाग से विचार करता है। कला, साहित्य, राजनीति आदि पर विचार करने समय उसने सम्पूर्ण रूप से अपने को उन्हीं में सीमित रखा है। अगर वह काव्य पर विचार करता है तो काव्य के क्षेत्र में बाहर नहीं जाना। उसी प्रकार में नाटक पर विचार करने समय नाटक के क्षेत्र में ही वह अपने को सीमित रखता है। एक के साथ दूसरे को लेकर उसमें गड़गड़ नहीं किया है, इसलिए बहुत-सी बातों में वह उन भूतों से बच गया जिनमें प्लेटो अपने को गही यथा मथा। ज्ञान-विज्ञान के नाना क्षेत्रों में उसका प्रवेश था इसलिए उसके विचारों में किसी प्रकार की मकीर्षता नहीं आने पाई और व्यापक दृष्टि में देखने में वह समर्थ हो मथा। किसी विशेष विद्यालय या मतवाद का प्रचार करना उसका उद्देश्य नहीं था, अलग-अलग बुद्धि और विशेषण द्वारा वह तर्कमय परिणामों पर पहुँचता था। काव्य, नाटक आदि के संबंध में उसने कुछ विद्यालय स्थिर किए हैं जिनमें आने आने वाली पीढ़ी का मार्ग-प्रदर्शन हुआ है। जैसे प्लेटो के समान न उसने कवि-हृदय ही पाया था और न उतना बड़ा वह प्रतिभा-मयज्ञ ही था। प्लेटो प्रतिभावान्ता या तथा उसमें गर्जन की शक्ति थी। एरिस्टाटल की प्रतिभा विशेषण और व्यवस्था की और अधिक शुद्धी हुई है। कलाश्रुतियाँ, पाठों में काव्य हो या चित्र हो एरिस्टाटल 'गुन्दर' मानता है और उन्हें मान्य देन वाली मानता है। गुन्दर को छोड़कर वह उसकी कल्पना नहीं करता। सौन्दर्य को वह

कलाकृति का एक तत्त्व मानता है। उसने कहा है कि कविता हो या चित्र उसमें आनुपगिकता और अनुपात का रहना आवश्यक है। जीवधारी वस्तु के शरीर और अंग-प्रत्यंग में जो ऐक्य सन्निविष्ट रहता है वही जैव ऐक्य (organic unity) कलाकृतियों में भी रहना चाहिए। एरिस्टाटल के इस मत के अनुसार अगर हम किसी कलाकृति को अच्छी कहते हैं तो उसका तात्पर्य यह है कि हम उसे सुन्दर कहते हैं। प्लेटो के समान कलाकृतियों से पाए जाने वाले आनन्द की जाति—अच्छी या बुरी—निर्धारित करने की ओर उसकी दृष्टि नहीं है।

काव्य के संघर्ष में उसने अपने ग्रन्थ 'पोएटिक्स' में बहुत कुछ कहा है। वैसे काव्य-संघर्षी उसके ये विचार क्रमबद्ध रूप में 'पोएटिक्स' में नहीं कहे गए, बल्कि उस ग्रन्थ में वे ऊपर-ऊपर बिखरे हुए हैं। अपने 'रेटोरिक्' और 'पोएटिक्स' ग्रन्थों में उसने अपने पहले के ग्रन्थकारों का भी उल्लेख किया है। इसमें इतना तो पता चल ही जाता है कि उन विषयों की चर्चा पहले से होती चली आ रही थी। फिर भी क्रमबद्ध रूप में पहले-पहल एरिस्टाटल ने ही उन्हें सघने समझ रखा। एरिस्टाटल ने 'पोएटिक्स' में नाटक और विधेय रूप से द्रुपान्तिकी (tragedy) की चर्चा की है। 'पोएटिक्स' की रचना पुस्तक के रूप में नहीं हुई है। संभवतः एरिस्टाटल ने अपने शिष्यों से काव्य के संघर्ष में जो कुछ कहा है यही बाद में 'पोएटिक्स' के नाम से परिचित हुआ। यह भी हो सकता है कि उसने अपने लिए कुछ टिप्पणियाँ लिखी हों तथा कुछ शिष्यों को समझाने के लिए कहा हो और बाद में इन दोनों को सम्मिलित कर पुस्तक का रूप दे दिया गया हो। चाहे जिसने भी इसे पुस्तक का रूप दिया हो यह सबके पढ़ने की दृष्टि से नहीं किया गया था। इतना होने पर भी 'पोएटिक्स' ऐसी प्रथम रचना है जिसमें साहित्य के दर्शन पर पूर्ण रूप से प्रकाश डाला गया है। बाद की साहित्य संबंधी विवेचनाओं का यह आधार है। इन ग्रन्थ में ट्रेजेडी के संघर्ष में इतनी व्यापक दृष्टि से और इतनी गहराई में आकर विचार किया गया है कि वह साहित्य का सिद्धान्त बन गया है। ट्रेजेडी संबंधी अपने विचारों में थोड़ा-सा संशोधन कर एरिस्टाटल ने महाकाव्य के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है।

एरिस्टाटल ने 'पोएटिक्स' में बतनाया है कि इन्द्रियोद्धार प्रत्यक्ष की हुई वस्तु में मजिब होकर 'पेंटेसी' (कल्पना) मजिब होकर वस्तुओं और उनके संबंधों की प्रतिच्छवि (image) का निर्माण करती है और इस प्रतिच्छवियों से तर्पणा (reason) प्रकट भावों का रूप देती है। इन प्रकार से इन्द्रियानुमति से ज्ञान का प्रक्रिया में प्रतिच्छवियों का महत्व का स्थान है। ये प्रतिच्छवियाँ इन्द्रिय और भाव के बीच मनुष्य का काम करती हैं।

प्लेटो की नाई एरिस्टाटल भी कला को अनुकृति मानता है लेकिन उसकी अनुकृति का अर्थ भिन्न है। एरिस्टाटल अनुकृति को मातृवीय मूलभूत प्रकृति

मानता है। इसे वह बौद्धिक प्रवृत्ति मानता है जो कविता तथा संगीत, चित्रकला और स्थापत्य कला में अपने को प्रकाश करती है। अनुकृति को वह हू-ब-हू नकल नहीं मानता। उसे वह जीवन की आदर्श रूप में अभिव्यक्ति मानता है। अनुकृति होने हुए भी कला हू-ब-हू वही नहीं है जिसका वि अनुकरण किया जा रहा है बल्कि वह उसकी कुछ विशिष्टता प्रस्तुत करती है। अनुकृति (mimesis) को वह सामान्यो (universals) का प्रस्तुतीकरण मानता है। एरिस्टाटल के सामान्यो का अर्थ मानवीय भाव (thought), संवेदना (feeling) तथा कार्य (action) का स्थायी और विशिष्ट प्रकार या विधि (modo) है। उसके सामान्यो को आध्यात्मिकता से कुछ लेना-देना नहीं है। इन सामान्यो का ज्ञान केवल दार्शनिकों को ही नहीं होता। वह मानता है कि इन सामान्यो का चित्रण कवि कर सकता है और पाठक समझ ले सकता है। पाठक को उसे समझने के लिए आध्यात्मिकता का महारा लेने की आवश्यकता नहीं है। काव्यात्मक अनुकृति सिर्फ पात्रों की नहीं बल्कि कार्यरत पात्रों की अनुकृति है। केवल 'यथार्थ' की नकल को एरिस्टाटल अनुकृति नहीं मानता। उसका कहना है कि कवि का 'सत्य' इतिहासज्ञ का सत्य नहीं है। वह 'सत्य' उसी का सत्य है। अतएव कला का कार्य धुरी तरह से नकल नहीं करना है बल्कि जीवन की भिन्न-भिन्न परिस्थितियों से गुजरने वाले मनुष्य के चरित्र और उनके मानसिक द्रव्य तथा कर्तव्याकर्तव्य के चित्रण द्वारा उनके अन्तर को प्रत्यक्ष करना है। इस प्रकार से जहाँ तक अनुकरण का प्रश्न है उसमें तो 'यथार्थ' में कुछ कमी पड़ जाती है लेकिन उसमें वही अधिक महत्व की वस्तु हमें प्राप्त होती है और वह है जीवन के भिन्न भिन्न पहलुओं का प्रत्यक्षीकरण। एरिस्टाटल की दृष्टि में यह अनुकृति सुन्दर है। वह तर्कमगत है। वह पाठक या दर्शक के सहज विश्वास को आघात नहीं पहुँचाती क्योंकि उसे वैसी ही जैसी कि वह दीख पड़ती है मान लेने में पाठक या दर्शक को मकोष नहीं होना। वह प्रत्यक्षकारी होती है। उसमें व्यक्ति का चित्रण होता है लेकिन उसका उद्देश्य व्यापक सत्य को अभिव्यक्त करना है। वह भावात्मक होती है। यह अनुकृति आनन्द प्रदान करने वाली है और मन को इस भौतिक जगत् से ऊपर उठाकर एक अनिर्वचनीय लोक में पहुँचा देने वाली है।

प्लेटो ने कहा है कि कविता चित्रकला की तरह है लेकिन एरिस्टाटल के अनुसार कविता, संगीतकला या नृत्यकला की तरह है। चित्रकला में जिस तरह की अनुकृति होती है वह संगीतकला तथा नृत्यकला में निहित अनुकृति से भिन्न है। इस प्रकार एरिस्टाटल काव्य अथवा ललितकला में अनुकृति की विशिष्टता को स्वीकार करता है। ये अनुकृतिमूलक हैं। उसमें महाकाव्य, दुष्टान्त और सुष्टान्त नाटक, संगीत, नृत्य, चित्रकला आदि को अनुकृतिमूलक कहा है। एरिस्टाटल के अनुसार अनुकृति में तीन तत्त्व निहित हैं (क) वस्तुएँ जिनका

अनुकरण किया जा रहा है अर्थात् अनुकार्य, (ख) माध्यम, जिनके द्वारा अनुकार्य की अभिव्यक्ति हो रही है, (ग) अभिव्यक्ति की विभिन्न शैली या प्रकार जिनका उपयोग उस माध्यम के द्वारा किया जा रहा है। अर्थात् अनुकृति का वर्गीकरण वह वस्तु, माध्यम और शैली को दृष्टि में रखकर कर रहा है।

अनुकार्य मनुष्य भी हो सकता है, देवी-देवता भी। मनुष्य जैसा है उससे अच्छा भी दिखलाया जा सकता है और बुरा भी दिखलाया जा सकता है। कविता में किस वस्तु की अनुकृति होती है इसके सम्बन्ध में एरिस्टाटल का कहना है कि सामान्यतया कविता में क्रियारत मनुष्य (man in action) की अनुकृति होती है। लेकिन क्रियारत से उसका मतलब यह नहीं कि मनुष्य जिन कार्यों में लगा हुआ है उनकी अनुकृति, बल्कि उसका अर्थ यह है कि मनुष्य की प्रकृति के मर्म में जो कुछ हो रहा है अर्थात् घटनाएँ जो मनुष्य के जीवन में घट रही हैं उनकी अनुकृति। दूसरे शब्दों में इसे यों कहा जा सकता है कि उसका तात्पर्य मनुष्य के जीवन की कहानी से है जिसमें प्रमुख वस्तु मनुष्य है। इस प्रकार अनुकृति से एरिस्टाटल का तात्पर्य ज्यो का ल्यो चित्रण, हू-ब-हू नकल नहीं है। कवि अपनी कल्पना शक्ति द्वारा बाह्य जगत् में प्रेरणा ग्रहण करता है और कविता में कल्पना द्वारा ग्रहण की हुई इसी प्रेरणा की अनुकृति होती है। अतएव हम देखते हैं कि कविता या कला कल्पनात्मक आवेग (impulse) को रूप देती है। कवि जीवन को जैसा है वैसा ही चित्रित नहीं करता है बल्कि जीवन कैसा हो सकता है इसका चित्रण करता है। जीवन नैता हो सकता है यह कल्पना का व्यापार है। जीवन कैसा हो सकता है इसके मधान में जब कल्पना सलग्न रहती है तब वह एक आवेग बन जाती है और हृदय में प्रेरणा बनकर कविता की उत्पन्न करती है।

एरिस्टाटल के अनुसार 'ट्रेजेडी' किसी गंभीर कार्य की उसकी संपूर्णता में अनुकृति है। यह कार्य कुछ ऐसा होता है कि उस पर किसी विशिष्ट व्यक्ति की खुशी निर्भर करती है। अनुकृति कविता की कथावस्तु में अवस्थित रहती है। कथावस्तु से एरिस्टाटल का मतलब घटनाओं के अनुक्रम मात्र से नहीं है बल्कि घटनाओं की संरचना (गठन) से है। ये घटनाएँ कुछ इस प्रकार से नियोजित रहती हैं कि सब-कुछ मिनाकर हम एक जैव सम्पूर्णता (organic whole) को प्रत्यक्ष करते हैं। अतएव कवि का मुख्य कार्य कथावस्तु (plot) का एक सुगठित रूप देना है। कथावस्तु का यह सुगठित रूप उसे बना-बनाया नहीं प्राप्त होता, उस ढाँचे का निर्माण उसे स्वयं करना पड़ता है इसीलिए कवि को निर्माता कहा जाता है। एरिस्टाटल ने अनुकृति के मर्म में म कार्य (action) पर जो बल दिया है इससे अनुकृति का विषय केवल प्रकृति ही नहीं वह गई बल्कि पात्र, भाव, कोई गंभीर घटना अथवा चरित्र प्रभृत घटना या प्राकृतिक वस्तुएँ सभी अनुकृति

के विषय हो सकती हैं।

जहाँ तक माध्यम का प्रश्न है उसका कहना है कि कविता का माध्यम शब्द है। लेकिन वह कहता है कि सचमुच में कविता के माध्यम का कोई नाम नहीं है। मूर्तिकला में जिम प्रकार में माध्यम का नाम लिया जा सकता है उस प्रकार से कविता के माध्यम का नाम लेना संभव नहीं। एरिस्टाटल का कहना है कि लोगो के मन में यह धारणा बनी हुई है कि छन्दोबद्ध होने से ही कोई रचना कविता बनी जा सकती है। वास्तव में छन्दोबद्ध होने पर भी कोई रचना कविता नहीं कही जा सकती और बिना छन्दो के भी किसी रचना में कविता के गुण रह सकते हैं अर्थात् गद्य में भी कविता के मुख्य तत्त्व पाए जा सकते हैं।

कविता के सदर्भ में एरिस्टाटल ने अनुकृति के सिद्धान्त का अर्थ यह हो जाया कि कविता शब्दों में कल्पनात्मक प्रेरणा का अनुकरण करती है। कविता और बाह्य जगत् के बीच के सम्बन्ध पर इस सिद्धान्त में बहुत ध्यान नहीं दिया गया है। एरिस्टाटल द्वारा प्रतिपादित अनुकृति, कला के अन्तर्गत कलात्मक सक्रियता तक ही सीमित है। इसमें काव्य के आवेग और काव्य की भाषा के बीच का संबंध स्पष्ट हो जाता है। जहाँ तक शैली के अनुसार साहित्यिक कृति के वर्गीकरण का प्रश्न है एरिस्टाटल के अनुसार चाहे वह नाटक के रूप में हो सकता है, चाहे कथा के रूप में। वह मानता है कि महान् साहित्यकार मनुष्य की उदात्त वृत्तियों का चित्रण महाकाव्य तथा दुखान्त काव्य में करता है और साधारण कौटिक के साहित्यकार मनुष्य की बुजबुझियों का चित्रण करते हैं और दुखान्त काव्य (कामेडी) की रचना करते हैं। काव्य द्वारा नैतिकता या शिक्षा का प्रसार हो इसमें एरिस्टाटल को कोई आपत्ति नहीं थी लेकिन उसका कहना था कि वह अप्रत्यक्ष रूप से होना चाहिए। उनका यह भी कहना था कि सम्पूर्ण पद्यास्तु को ध्यान में रखकर ही उसकी उपयोगिताया अनुपयोगिता का विचार करना चाहिए तथा काव्य के किसी भी अंश को सदर्भ से अलग करके विचार करना उचित नहीं।

तत्कालीन साहित्य को ध्यान में रखने के कारण ही एरिस्टाटल इस प्रकार का विचार प्रकट करता है। उसके सामने अगर आज का व्यापक साहित्य होता तो संभवतः अन्य प्रकार से वह विचार करता। उसकी सबसे बड़ी विशेषता यह है कि उसने व्यावहारिक समीक्षा की धारा का विशेषज्ञ किया। विश्लेषण, वर्गीकरण आदि के द्वारा उसने आगे आने वाले समीक्षकों का पथ प्रदर्शन किया। यही आगे चलकर क्लेमिन्स (शाम्नीय) समीक्षा के रूप में परिणत हुआ।

दुखान्तिकी (tragedy) की चर्चा करते हुए ही एरिस्टाटल ने कविता के संबंध में अपने विचार प्रकट किए हैं। उसके दुखान्तिकी के संबंध में प्रकट किए हुए विचार इतने व्यापक हैं कि उनमें साहित्य और कविता के सामान्य सिद्धान्तों

पर प्रकाश पड़ता है। कविता के सवध में एरिस्टाटल ने जो विचार प्रकट किए हैं वे ट्रेजेडी के परिप्रेक्ष्य में प्रकट किए गए हैं। ट्रेजेडी में अन्विति (unity) के सिद्धान्त को ध्यान में रखकर उमने कविता और साहित्य की बात कही है। एरिस्टाटल कविता को इतिहास से कहीं अधिक दर्शनारमक और उदात्ततर मानता है। वस्तुओं, घटनाओं में अन्तर्निहित जो नियम हैं उन्हें समझने और जानने की एक सहज प्रवृत्ति कविता में होती है। इसका तात्पर्य यह है कि कविता में दर्शन की तरह वस्तु-अवधी ज्ञान प्राप्त करने का आग्रह है। वस्तुओं में अन्तर्निहित इन नियमों को अधिक से अधिक व्यापक दृष्टि से देखने की प्रवृत्ति कविता में होती है। ये नियम किस तरह वस्तुओं में समाग रूप से सक्रिय हैं यह जानने का प्रयास कविता में होता है। ये सामान्य नियम भिन्न-भिन्न वस्तुओं के बीच मध्य स्थापित करते हैं। एरिस्टाटल का कहना है कि कवि यह नहीं बतलाता कि क्या हुआ है बल्कि यह बतलाता है कि क्या हो सकता है और क्या सम्भव है। कविता और इतिहास में इस बात में भिन्नता नहीं है कि उनमें छन्दों का व्यवहार होता है या नहीं। छन्दों में उतारने पर भी इतिहास इतिहास ही रहेगा। वास्तव में उनमें अन्तर इस बात में है कि इतिहास जो कुछ हो चुका होता है उसका वर्णन करता है और कविता इन बात का विवरण करती है कि क्या हो सकता है। सम्भावनाओं अथवा आवश्यकताओं के नियमों के परिप्रेक्ष्य में कविता यह बतलाती है कि क्या होने की सम्भावना है। इतिहास इतना ही भर बतलाता है कि कौन-सी घटना घटी है लेकिन वह उसी प्रकार से क्यों पड़ी है इसकी निश्चित जानकारी हम नहीं हो पाती। इसका कारण यह है कि वास्तविक घटना के पूर्व तत्त्वबुद्ध में क्या-क्या घटित हुआ है इसकी पूर्ण रूप से हमें जानकारी नहीं हो सकती। उन घटनाओं के पीछे कौन-कौन से कारण सक्रिय थे उनकी पूर्ण रूप से जानकारी प्राप्त करना कठिन है। और फिर उन घटनाओं के परिणामों का पूरा-पूरा लेखा-जोखा भी मगन नहीं हो पाता। घटनाओं के घटित होने के पूर्व तथा बाद के परिणामों के मूल में कौन-कौन से कारण सक्रिय थे इनका ठग अनुमान भर कर सकते हैं। इतिहास में न कुछ शुरू होता है और न कुछ समाप्त होता है। घटनाओं के अनुक्रम का कुछ परिचय हमें मिल जाता है। उसीमें जितना भी हो सके हम ज्ञान लेना चाहते हैं कि उन घटनाओं के पीछे कौन-सा रहस्य छिपा हुआ है। कविता में किसी घटना को हम उगरी अपूर्णता में देखते हैं। उसका निश्चित प्रारम्भ और निश्चित अन्त होता है। प्रारम्भ में अन्त तक उममें एक सामंजस्य बना रहता है। उममें पढ़ा क्या बीत चुका है यह हमें आता है और इससे हम उमके निश्चित परिणाम को जान पाते हैं। इस प्रकार में घटनाओं में रहते हुए हम उस जगत् में रहते हैं जिनमें बने रहने की हमारी प्रवृत्ति आयाता होती है। हमारे लिए यह ऐसा जगत् होता है जिसमें सभी वस्तुएँ परस्पर सम्बद्ध हैं। कविता में इतिहास

की अपेक्षा एक व्यापक सत्य वर्तमान है और उमका लक्ष्य इतिहास से उच्च है। कविता का कारबार निर्विशेष (universal) को लेकर है और इतिहास का विशेष को लेकर। कविता और राजनीति के तथ्यों के औचित्य में जितना भेद है उतना ही अन्य कलाओं और कविता के तथ्यों के औचित्य में भी भेद है। कविता इस असंभव को जो विश्वमनीय है, उस संभव से जो अविवशनीय है, अधिक पसन्द करती है।

एरिस्टाटल ने दुःखान्त नाटक (tragedy) को लेकर विनोद विवेचन किया है। उसके मयनन-त्रय (three unities) का बहुत अधिक प्रभाव रहा है। ये सरलता-त्रय, वस्तु की अन्विति (unity of plot), काल की अन्विति (unity of time) तथा स्थान की अन्विति (unity of place) के नाम से अभिहित किए जाते हैं। लेकिन इस सबलन-त्रय को लेकर लोगों में मन में बहुत भ्रम फैला हुआ है। बहुत-से आलोचकों ने दिखाया है कि 'पोएटिक्स' में कहीं भी एरिस्टाटल ने स्थान की अन्विति की बात नहीं कही है। जहाँ तक काल की अन्विति का प्रश्न है एरिस्टाटल ने बतलाया है कि पहले के नाटककारों में इस तरह का कोई भी मिथ्यान्त देखने को नहीं मिलता। वैसे उमका कहना है कि बाद के ग्रीक नाटककारों में उसने पात्र की अन्विति का समावेश देखा है। एरिस्टाटल ने बतलाया है कि बाद के इन ग्रीक नाटककारों ने काल की अन्विति के मिथ्यान्त का पालन किया है। उन्होंने एक दिन या उमसे कुछ ही अधिक की अवधि में घटना को सीमित कर रखा है। एरिस्टाटल केवल एक ही अन्विति की बात कहता है और वह जैव अन्विति (organic unity) है। दूसरी अन्वितियाँ की बात अन्य रूप में आ गई है। जैसे वह कहता है कि किसी कहानी में केवल एक व्यक्ति का होना वस्तु की अन्विति नहीं है। लेकिन सन् १५७० ई० में पुनर्जागरण काल में जब लोगों का ध्यान एरिस्टाटल की 'पोएटिक्स' की ओर गया तब लोगों में यह धारणा प्रचलित हो गई कि एरिस्टाटल ने तीन अन्वितियाँ पर केवल प्रकाश ही नहीं डाला है बल्कि उमने नाटककारों के लिए यह आवश्यक बताया है कि उन्हें इनकी ध्यान में रखना चाहिए और उनका पालन करना चाहिए। अन्विति के सिद्धान्त का सबसे अधिक फ्रांसीसी नाटककारों में पालन किया है।

दुःखान्तिकी (tragedy) का सम्बन्ध में एरिस्टाटल का कहना है कि वह ऐसे कार्य की अनुवृत्ति है जो गंभीर हो जा अघट तथा सम्पूर्ण हो तथा जिममें कुछ महत्ता हो। इस अनुवृत्ति के लिए जिस भाषा का प्रयोग होता है उसके संबंध में एरिस्टाटल का कहना है कि उसे असंस्कृत शैली वाली होना चाहिए जिसमें कि वह आनन्द-प्रदायिनी हो। यह अनुवृत्ति कहानी कहने वाली शैली में नहीं होनी बल्कि कार्य का रूप लेती है। एरिस्टाटल के अनुसार दुःखान्तिकी में आकरणा और भय के भाव होते हैं उनके द्वारा दर्शक के चित्त का अवसाद दूर हो जाता है

तथा उसका चित्त निर्मल और निर्विवार हो जाता है और उसे आनन्द की प्राप्ति होती है। कार्य (action) के सम्बन्ध में एरिस्टाटल का कहना है कि ट्रैजेडी में पात्रों की अनुवृत्ति का अर्थ जीवन की अनुकृति नहीं है बल्कि जीवन-सम्बन्धी धारणा की अनुकृति है। कवि के मन में घटनाओं की एक विशेष क्रिया ग्रहण की जाती है जो उसकी कल्पना की तीव्रता से जीवन की एक धारणा का रूप ले लेती है। उस कार्य में जिसकी अनुवृत्ति ट्रैजेडी में होती है जीवन की धारणा की अन्विति (unity) रहती है। कथा-वस्तु (plot) में नाटककार की प्रेरणा निबद्ध रहती है। कथा-वस्तु के द्वारा ही प्रभाव की अन्विति सभ्य हो पाती है।

कहा जाता है कि अगर कार्य (action) का प्रस्तुतीकरण समुचित ढंग से हो तो वह कष्ट (pity) और भय (fear) के भावों को इस प्रकार से उभाड़ता है कि उत्तरो इन सबेगों का निरेखन सभ्य हो पाता है। प्लेटो का कहना था कि वाष्पारमक नाटक मन में एक अव्यवस्था और उत्तेजना उत्पन्न करता है। नाटक उन सबेगों को प्रथम देता है और प्रोत्साहन पाकर वे शवेग मनुष्य के अन्तर में आलौडन पैदा करते हैं। एरिस्टाटल का कहना है कि उन सबेगों को अगर समुचित ढंग में अभिव्यक्ति दी जा सके तो वे भ्रष्टाचार पैदा नहीं करते बल्कि प्रशमित करते हैं। उसकी दृष्टि में इन सबेगों के दमन में वांछित फल नहीं पाया जा सकता। दुःखान्तिनी (ट्रैजेडी) एक ओर इन सबेगों को उभाड़ती है और उनमें कमी कर एक सवेगारमक उपचार का काम करती है। ट्रैजेडी जीवन की दुर्भाग्यपूर्ण परिस्थिति को चित्रित करती है लेकिन दुःखान्तिनी में कथा-वस्तु की अन्विति के कारण दुर्भाग्यपूर्ण परिस्थिति भी बहुत ही उछली है और दर्शक उसमें रस लेने लगता है। सामान्य जीवन में उन दुर्भाग्यपूर्ण परिस्थितियों का सामना करना कठिन है लेकिन नाटक में उनकी अनुवृत्ति में कुछ ऐसी चीज आ जाती है कि विपत्ति भी हमारे लिए शुभ और सुखकर हो उठती है। इसे ही एरिस्टाटल ने 'कैथेरिसिस' कहा है।

एरिस्टाटल का कहना है कि दुःखान्तिनी के नायक को उच्चता का होना चाहिए। लेकिन इसका मतलब यह नहीं है कि वह असाधारण हो तथा सर्वोत्कृष्ट गुणों से विभूषित हो, फिर भी उसे मनुष्यता बाना होना चाहिए। उन्हीं प्रति दर्शक के मन में कष्ट का भाव इसलिए नहीं आता कि यह अपनी मुशकिलों के कारण बुरी दशा का प्राप्त होता है बल्कि इसलिए कि अच्छाई के रहते हुए भी किसी विशेष अवसर पर वह दुर्बलता का गिनार हो जाता है या किसी प्रकार की भूल पर पड़ता है। इस प्रकार से दुःखान्तिनी भावना के मूल में नायक का मानविक या धार्मिक दोष मुख्य रहता है। अगर नायक में दुष्ट भावना या पाप हो तो उसके प्रति दर्शक की कष्टता नहीं जाग्रत हो सकती। 'पोण्टिक्स' में यह कहा गया है कि सभी कलाएँ मनुष्य को आनन्द देने वाली हैं, बड़े माधुर्य भाव

से देखा जाए तो उसका आनन्द किसी बात की जानकारी में है। जैसे इंडियन के सम्बन्ध में दर्शकों को जब यह पता चलता है कि उसने अनजाने अपने पिता की मार डाला है और अपनी माँ से विवाह कर लिया है तो यह नाटकीय जानकारी दर्शकों के मन में एक विचित्र प्रकार की गवेदना उत्पन्न करता है। इसके साथ ही 'कंशेरिंग' छुड़ा हुआ है। दर्शकों के मन में भय और वरणा के भाव उदय होने हैं। दर्शकों के मन में यह भय होना है कि जीवन में उससे भी किसी प्रकार की भूल न हो जाए जिस पर उनका नियन्त्रण नहीं और उसे भी वैसे ही परिस्थितियों में पड़कर पट्ट न उठाना पड़े। और फिर नायक के लिए उसमें वरणा के भाव जगने हैं। नाटक की घटनाएँ अप्रमत्त होनी रहती हैं और फिर अन्त होते न होने उन भावों का अवगान हो जाता है। इसे ही एरिस्टाटल ट्रिजेडी का आनन्द कहता है।

एरिस्टाटल कहता है कि नाटक या महाकाव्य में उनकी योजना और रचना पर ध्यान रचना अत्यन्त आवश्यक है। क्यावस्तु की नायक की प्रकृति के अनुसार अप्रमत्त होना चाहिए। नायक की अच्छा होना ही चाहिए अर्थात् विषम परिस्थिति में ही उसे दयालु और न्यायी होना चाहिए। जीवन की दृष्टि से उसे वास्तविक प्रतीक होना चाहिए। नायक इस जगत् का अगर प्रतीक न हो तो उसे हम अपनी गहज गहानुभूति नहीं दे पाएँगे। इसलिए एरिस्टाटल के अनुसार नायक इस जगत् का होने हुए भी अपनी एक आदर्शवादिता लिए हुए होता है। वह अपनी अच्छाइयों और आदर्शवादिता के बावजूद परिस्थितिवश अगहाय हो जाता है और श्रुतों को बाध होता है। उसमें कुछ ऐसी कमी या दोष होना चाहिए जिसमें कार्य (action) की उत्पत्ति हो। यह कहना उचित नहीं कि एरिस्टाटल चरित्र चित्रण पर ध्यान नहीं देता। उसने क्या-वस्तु, नायक और चरित्र-चित्रण पर अधिक बल दिया है। तत्समय के इन से पात्रों का चित्रण की बात यह कहना है। उसका कहना है कि क्या-वस्तु (plot) के बाद महत्व की दृष्टि से चरित्र-चित्रण का ही स्थान है और चरित्र-चित्रण के बाद पात्रों का युक्ति भगत बयोपकरण है। इसके बाद समुचित शब्दों, पदों तथा वाक्यांशों के प्रयोग का स्थान है। संगीतात्मकता का स्थान उसके बाद ही है। और अन्त में दृश्य है क्योंकि सब कुछ को सीधे, प्रत्यक्ष दर्शकों के सामने रखना है। जीव-धारी के जगत् प्रत्यक्ष और सम्पूर्ण जरीर के समान नाटक के सभी तत्त्व एक-दूसरे से सामंजस्य बनाए रखते हैं। ग्रीक विचारधारा का यह मूलभूत सिद्धान्त है। प्लेटो ने 'फिद्रस' (poetetics) में इसकी चर्चा की है। कामेडी के सम्बन्ध में भी एरिस्टाटल ने ऐसी ही कुछ बात कही है। कामेडी में हास्य के भाव वर्तमान रहते हैं। एरिस्टाटल का कहना है कि मोर्दर्य, सुव्यवस्था, श्रम और आकाङ्क्षा-प्रकार से उत्पन्न होता है। एक सुन्दर वस्तु में अधिक बढी होनी चाहिए और न

अधिक छोटी। इस बात पर ध्यान रखना चाहिए कि संपूर्ण और अंशों में पारस्परिक सन्तुलन हो।

एरिस्टाटल में दो बातों की नमी बहुत यत्न की है (क) उसकी दृष्टि पीछे की ओर ही लगी रही। प्राचीन साहित्य और साहित्यकारों को लेकर ही उसने अपने सिद्धान्तों का निष्पन्न किया। अतएव भविष्य में रचित होने वाले साहित्य की आलोचना में वे सिद्धान्त पीछे पड़ जाते हैं। (ख) किसी विशेष साहित्यकार या किसी विशेष साहित्यिक कृति के मूल्यांकन की ओर उसमें ध्यान नहीं दिया। काव्य के वर्गीकरण और अलंकार तथा शैली की ओर ही उसकी दृष्टि लगी रही। कविता और गद्य के भेद पर एरिस्टाटल ने प्रकाश डाला है। शब्दों के चुनाव, उनके प्रयोग तथा वाक्य-विन्यास सम्बन्धी उसने महत्वपूर्ण नियम बताए। लतिन जिन गद्य को आदर्श मानकर उसने नियम निर्धारित किए वह बोलचाल में प्रयुक्त होने वाला गद्य था। उसका कहना है कि ऐसी सुस्पष्ट और और काव्यात्मक तथा सामाजिकपूर्ण होनी चाहिए। वक्तव्य-विषय के अनुरूप उस स्वाभाविक प्रवाह वाली होना चाहिए।

एरिस्टाटल के समय आलोचना का एक ढंग कुछ इस प्रकार का था कि उस समय के आलोचक यही कहकर सन्तोष कर लेते थे कि अगुवा बु प्लातु नाटक में अपरिचित शब्दों का प्रयोग हुआ है तथा शिष्ट प्रयोगों का अभाव है। छन्द-शेष और मति-भंग की ओर भी उन आलोचकों की दृष्टि जाती थी। एरिस्टाटल ने इन दोनों ही बातों को बहुत महत्व नहीं दिया। उसने कहा कि श्रेष्ठ कलाकार नवीन प्रयोग भी कर सकते हैं और नियम भंग भी कर सकते हैं। आलोचना के क्षेत्र में एरिस्टाटल का स्थान बहुत ही महत्व का रहा है। काव्य की आत्मा, उसकी कलात्मक व्याख्या, नाटका का वर्गीकरण तथा उनके तत्त्वों का विवेचन कर आलोचना के क्षेत्र को उमन नवीन जीवन प्रदान किया।

प्रारंभिक काल के रोम के आलोचक

ईसापूर्व चौथी शताब्दी के बाद की दो शताब्दियों में आलोचना के क्षेत्र में किसी प्रकार की भी प्रगति नहीं हुई। इस काल का कोई ग्रन्थ भी नहीं मिलता। यूनान (ग्रीस) पर रोम का आधिपत्य हो चुका था और वह दासता में जकड़ गया था। उस काल में बहुधा होने वाले युद्धों के कारण वातावरण अशान्त बना रहा और साहित्यिक क्षेत्र में किसी प्रकार के जीवन का चिह्न अप-क्षेप नहीं रह गया। युद्धों के कारण यूनानी नैनाओं का ध्यान साहित्य से खिचकर भाषण-कला की ओर अधिक गया, क्योंकि युद्ध में लोगों से सहयोग प्राप्त करने के लिए भाषण-शक्ति तथा वाक्पटुता आवश्यक थी। इसका फल यह हुआ कि उस काल में भाषण-कला का विवेचन और वक्तृत्व-कला-संबंधी शास्त्र के प्रग-यन की ओर ही लोगों का ध्यान गया। यूनान के साहित्यिक और कलात्मक क्षेत्रों में ह्रास होने के साथ-साथ आलोचना का क्षेत्र भी अवनति को प्राप्त हुआ। डायोनिसस (Dionysius) या ल्यूसियन (Lucien) की रचनाओं में कही-कही कुछ सुन्दर स्थल देखने को मिल जाते हैं, लेकिन आलोचना-शास्त्र की दृष्टि से वे विशेष महत्त्व के नहीं हैं।

एरिस्टोटल के बाद छन्द, व्याकरण, पुराने ग्रन्थों के पाठ-शोध आदि पर लोगों का ध्यान गया। साहित्य की दृष्टि से उन्हें विशेष महत्त्व नहीं दिया जा सकता। रोम के साहित्यिकों और आलोचकों ने भी इस दिशा में विशेष प्रगति नहीं की। उनका ध्यान ग्रीस की ओर ही था। वे यूनानी लेखकों को आदर्श मानते रहे और उनके अनुकरण पर ही वे बराबर बल देते रहे। इस दृष्टि से सिसरो (Cicero) का प्रभाव बहुत अच्छा नहीं रहा। सिसरो (ईसापूर्व १०६—ईसापूर्व ४३) रोम का बहुत बड़ा वक्ता था। वह पुराननपन्थी था और राजनीति में उसे पूरी दिलचस्पी थी। केवल मनोरंजन के लिए वह कला और साहित्य की ओर आकृष्ट हुआ था। उसकी दृष्टि में इनका स्थान राजनीति के बाद ही था। वह राज्य की मलाई के लिए वक्ता को बड़ा स्थान देता है। अपनी रचनाओं में उसने एरिस्टोटल और अलकारवादियों का ही अनुकरण किया। वह कला का उद्देश्य शिक्षा देना, आनन्द देना मानता है। चतुर्थे शतक के

प्रयोग पर उसने बल दिया। विवन्टिलियन ने उसके गद्य को आदर्श गद्य कहा। उसके व्यवहृत शब्दों को ही प्रमाण माना गया। उसका प्रभाव बहुत दिनों तक बना रहा। उनके अन्ध अनुकरण की प्रवृत्ति लोगों में देखने को मिलती है। राग, छन्द और रागीतात्मकता को उसने महत्त्व का बताया। गवीन कुछ देने की न उसमें प्रतिभा थी और न साहस ही।

सिसरो का प्रभाव डायोनिसस पर पूर्ण रूप में था। डायोनिसस होरेस का समकालीन था। जैसे डायोनिसस की एक विशेषता यह रही है कि वातावरण को ध्यान में रखकर उसने यूनानी लेखकों की समीक्षा की है। ऐतिहासिक दृष्टिकोण को भी उसने मनाया नहीं है। उसकी रचनाओं से यूनानी साहित्यकारों की विशेषताओं पर प्रभाव पड़ता है। धीरे-धीरे रोम के आलोचकों ने यूनानी लेखकों का सहारा लेकर ही अपने यहाँ के कवि और काल पर भी विचार करना शुरू किया। अथर्वियों की विशेषता और काव्य का सौन्दर्य भी आलोचकों ने विवेचन के विषय बने। इसी पर से तुलनात्मक समीक्षा का श्रीगणेश हुआ।

होरेस का नाम प्राचीन काल के रोम के कवियों और आलोचकों में उल्लेखनीय है। होरेस (ईसापूर्व ६५—ईसापूर्व ८) रोम का सुप्रसिद्ध कवि था। वह प्रतिभाशाली था लेकिन वह भी परम्परावादी था। उसने ग्रीक काव्य को आदर्श माना। अपनी 'कविता की कला' (Ars Poetica) में वह कला पर बल देता है। रोम की शक्त और सृष्टि के स्वर्ण-युग में साहित्य के क्षेत्र में वह एक प्रमुख स्थापना का अधिकारी था। रोम साम्राज्य का वह शान्ति का काल था। सभी लड़ाई-भगड़े समाप्त हो गए थे।

होरेस की 'आर्स पोएटिका' तथा एरिस्टाटल की 'पोएटिक्स' बाद के क्लासिकल युग के आदर्श थे। होरेस की 'आर्स पोएटिका' से विवन्टिलियन बहुत प्रभावित था और उसने बाद से लोगों का उसकी ओर ध्यान आकर्षित आकृष्ट हुआ। होरेस का प्रभाव बहुत दिनों तक मध्ययुग में चमकता रहा। होरेस की 'आर्स पोएटिका' तथा एरिस्टाटल ने 'पोएटिक्स' को ध्यान में रखकर बाद के क्लासिकल साहित्य के नियमों का निर्धारण किया गया। पुनर्जागरण काल के आलोचकों ने होरेस के मत को ध्यान में रखा और उसे ही अपने कथनों का आधार बनाया। होरेस एक प्रकार से उन काल का साहित्यिक 'डिप्टेटर' था। जेम्स एरिस्टाटल के ग्रन्थ 'पोएटिक्स' का पुनरुद्धार हुआ तो सन् दसवीं की सोलहवीं शताब्दी के इटली के आलोचकों ने होरेस की 'आर्स पोएटिका' को उसी का दस्तावेजी गहनरण कहा। 'आर्स पोएटिका' को ध्यान में बहुत लोकप्रियता मिली। स्पेंसर, जर्मनी, हार्नरंड में भी इसमें अनुवाद हुए और इस पर विवेचनात्मक टिप्पणियाँ लिखी गईं। होरेस ने कवि को नीति निर्धारण करने वाला और उपदेश देने वाला कहा। उसने इस मत को हार्नरंड में पुनर्जागरण काल में कवियों

और आलोचना न बड़े आग्रह के साथ अपनाया। होरस यदि वो समाज की भलाई करता माना मानना है।

कविता की वह इमैनिश भर्त्सना करता है कि ये अपनी प्रतिभा के बाहर विषय का चयन करते हैं। वह कहता है कि साहित्य की प्रत्येक विधा के लिए उपयुक्त शैली होती है। वह 'दृश्य' (नमूना) के रूप में पात्रों का चित्रण करने की सलाह देता है। पुगन छन्दों का ध्यान में रखने की उम्मा सलाह दी है। कलात्मक सम्पूर्णता (artistic whole) पर बल देने देता है। उगवा रहता है कि नाट्यकार को मन्त्रांत और विमोचिता वाच दृश्या को कथात्मक अंशों तक ही सीमित रखना चाहिए। अनुपात और व्यवस्था तथा पूर्वपरक्रम पर ध्यान रखने के लिए उक्त करता है। उगवा कहता है कि कविता का उद्देश्य शिक्षा देना (to instruct) और आनंद देना (to delight) है। इस प्रकार से उगन कुछ प्लेटो से निरा और कुछ एरिस्टाटल से। उसका यह कथन कि कविता चित्र जैसी है (ut Pictura Poesis) शताब्दियां तक चर्चा का विषय बना रहा। यह समिप्त कथन कला के विनाश विवेचन का आधार बन गया। ईसाई मनु की तोलहथौड़ी शताब्दी में लपेट अठारहवीं शताब्दी में अधिकांश भाग में इसकी पूरी चर्चा होती रही।

रोम के आलोचका में क्विन्टिलियन (Quintilian) सबसे अधिक निपुण, उदार तथा व्यापक दृष्टिवाला था। ६८ ई० से प्रारंभ कर लगभग बीस वर्षों तक वह साहित्य, अवधारणा आदि की शिक्षा देता रहा। उसकी तत्त्व-कला संबंधी पुस्तक बारह खंडों में है, जिसमें एकतृत्व कला-संबंधी विभिन्न समस्याओं पर विचार किया गया है। उसकी भी दृष्टि-भंगी परंपरावादी थी। उसने भी कवित्व विषय की अपेक्षा प्रकाशन शैली तथा बाह्यी आकार प्रकार पर ही ध्यान दिया है। गद्य-वचन में किन किन बातों पर ध्यान देना आवश्यक है क्विन्टिलियन ने इस पर प्रकाश डाला है। उसका कहना है कि गद्य में प्रवाच पटुता, स्पष्टता, कहने का ढंग, समान शैली आदि पर रचनाकार की दृष्टि पड़नी चाहिए तथा उसे यह भी देखना चाहिए कि उसमें वक्ता आदि का प्रयोग कहा तक हुआ है। साहित्यकार का ध्यान इस ओर भी जाना चाहिए कि रचना पाठक के लिए कहां तक हृदयग्राही हुई है। उसमें तर्क-व्यक्ति, भाव प्रवणता, विरोध आदि का समावेश होगा चाहिए। इन सबों को ध्यान में रखने पर उनके द्वारा पाठक के हृदय और मस्तिष्क दोनों को स्पर्श किया जा सकता है। वचन की शैली, छंद और लय सभी आवश्यक हैं। शैली के संबंध में उसका कहना है कि पुराने क्लासिकल मॉडल (नमूना) की अनुकूलि तो अवश्य होनी चाहिए लेकिन गुण को ध्यान में रखकर नवीनता लाने का भी प्रयास करना चाहिए। उसका कहना है कि पहले के चल आते हुए नियमों से पुराने-पुराने बंधे जाना कुछ

काम की बात नहीं होगी। साहित्यकार को अपना मन खुला रखना चाहिए। जलकारा से भाराकान्त, आढम्बरपूर्ण वाक्यों और पदा के प्रयोग का उसने उचित नहीं माना।

उसका कहना है कि अच्छी वक्तृता या अच्छी रचना शिक्षा देती है, अनुप्राणित करती है और आनन्द देती है। आवश्यकता पड़ने पर नये शब्दों अथवा नयी प्रकाशन-मयी का अपनाने की भी वह सलाह देता है। आलोचना में प्रयुक्त होने वाले शब्दों और वाक्यों को जैसे उसने गढ़ा। इस प्रकार से आलोचकों और लेखकों का उसने शब्दों और उनके प्रयोग के प्रति जागरूक बनाया। उसने इस बात पर बल दिया कि गद्य-लेखन एक कला है। गद्य की लयात्मकता की भी बात उसने कही है। उसका कहना था कि शब्दों के हरफेर से अगर शैली का वैशिष्ट्य न रहे जाए तो उस वृत्ति का विशेषत्व नष्ट हो जाता है, उससे उसकी लोकप्रियता का धक्का लगता है लेकिन उसका ध्यान इस बात की ओर नहीं गया कि भाव और भाषा का एक पारस्परिक-संबंध होता है। भाषा अभिव्यक्ति के लिए है। विक्टोरियन की एक विशेषता रही है कि उसका ध्यान तुलनात्मक अध्ययन की ओर था। उसने लैटिन और ग्रीक साहित्य की विशिष्टताओं को देखा और दाना भाषाओं की प्रकृति पर प्रकाश डालने में समर्थ हुआ। एरिस्टोटल के समान ग्रीक साहित्य के सिवा अन्य साहित्य नहीं था और वर्जिल तथा होरेस के समय रोम में साहित्यकारों पर ग्रीक साहित्य का प्रभाव पूर्ण रूप से था और उसमें अभिभूत होकर उसके अनुकरण में ही वे चरम सार्थकता मानते थे। विक्टोरियन उनसे बहुत बाध हुआ, अतएव व्यापक दृष्टि से विचार करने में वह समर्थ हुआ। भाषा के संबंध में वह कितना जागरूक था इसका पता उसके इसी कथन से चल जाता है कि हम लोग (लैटिन भाषा का व्यवहार करने वाले) ग्रीकों के समान भाषा के प्रयोग में सूक्ष्मता और मुकुमारता का परिचय न दे सकें तो हम लोग आज्ञास्वित्ता को अपनाकर उसकी पूति करने में समर्थ हो सकेंगे। विक्टोरियन ने हास्य के महत्त्व को भी स्वीकार किया है।

उदात्तीकरण के सिद्धान्त के साथ लाजिनस (Longinus) का नाम जुड़ा हुआ है। कैसियस लाजिनस सन् ईसवी की तीसरी शताब्दी में जन्म माने जाते हैं। लजिन जो रचना उदात्तीकरण के सिद्धान्त का आधार है उसमें किसी भी रचयिता का नाम नहीं दिया हुआ है। इस रचना का नाम 'पेरी हिप्सुस' (Peri Hypsous) है। यह ग्रीक भाषा की रचना है। अब लोग न प्रायः इस बात को स्वीकार कर लिया है कि यह रचना ईसवी सन् की प्रथम शताब्दी की है। सन् ५० ईसवी के लगभग की लिखी हुई यह सगंभी जाती है। भविष्य के लिए इस सिद्धान्त की खर्चा करते समय हम लाजिनस का ही नाम लेंगे। उदात्त-तत्त्व संबंधी रचना का लक्ष्य चाह जो भी हो उस रचना को देखने से इलना तो पता चल ही

जाना है कि उसका रचयिता अलकारवादी था और कला का अध्यापक था। सन् ईसावी की मगहवा शताब्दी से इस रचना की ओर लागे का ध्यान अत्यधिक आकृष्ट हुआ।

लाजिनस ने पहली लगभग छ सौ वर्षों तक अनवरतवादियों का प्रभाव साहित्य और आलोचना के क्षेत्र में बना रखा। इस रचना ने फिर से भावावेग मूलक साहित्य की ओर लोग का ध्यान आकृष्ट किया। लाजिनस ने एरिस्टाटल का वाक्यता को स्वीकार तो किया किन्तु उसका साथ उसने प्लेटो की अल प्रेरणा और कल्पना का उत्तम ऊपर ला बिठाया। वैसे उसकी दृष्टि अध्यात्मवादी नहीं थी। लाजिनस भी अनवरतवादियों की परम्परा में पड़ता है। उमर छ'द और अनवरत का सुन्दर अध्ययन किया था। शब्दा पदा वाक्यांशों व समुचित प्रयोग तथा व्याकरणों का उस अच्छा ज्ञान था। उससे पहले तक काव्य का उद्देश्य सिखा देना आनन्द देना और प्रत्यय उत्पन्न करना था। लाजिनस इससे आगे धड़क कर कहता है कि काव्य का लक्ष्य संवेदनशील बनाना, भावाभिन्न बनाना है। तब और पाठक काव्य के द्वारा जैसे अपने-आपसे भ्रम जाते हैं तथा भावजगत् में पहुँच जाते हैं जहाँ सभी तब जोर स्रुत जगत् की सभी क्रियाएँ बंद हो जाती हैं। लाजिनस ने काव्य की इन शक्तियों की ओर ध्यान आकृष्ट किया।

लाजिनस के पेरी हिप्सुस में हिप्सुस का अर्थ उच्च, उदात्त है। लाजिनस का कहना है कि साहित्य में औदात्य का उद्देश्य प्रत्यय या विश्वास उत्पन्न करना नहीं है बल्कि भावाविष्ट बनाना है। भाषा में एक ऐसी महत् वस्तु होती है एक ऐसी परिपूर्णता होती है जो उसे उदात्त बनाता है। लाजिनस के अनुसार यही वह वस्तु है जिससे महान् कवि और गद्य-लेखक सर्वोच्च सम्मान और चिरस्थायी यश के अधिनारी होते हैं। कवि की कृति अथवा किसी महान् कृति में भावाविष्ट बनाने की ऐसी एक शक्ति होती है जो पाठक को आत्मविभोर कर देती है उसे बेसुध कर देती है। लाजिनस के अनुसार आश्चर्य की बात यह है कि जब भी और जहाँ भी यह देखने को मिलती है हम चौंका देती है। जहाँ पर प्रत्यात्मकता (Persuasiveness) अथवा मनोहरता असम्भव हो जाती है वहाँ यह केवल सफल ही नहीं होती बल्कि पूर्ण अधिकार जमा लेती है। प्रत्यय का होना न होना हमारे ऊपर निर्भर करता है लेकिन जहाँ प्रतिभा का आधिपत्य है वहाँ उसका विरोध संभव नहीं। वह अपनी इच्छा हम सभी पर आरोपित कर देता है और उसका प्रतिरोध करना असंभव है।

काव्य को इस प्रकार से लाजिनस अलौकिक ज्ञान के विभोर कर देने वाला मानता है जिसके द्वारा मनुष्य एक दिव्य स्थिति का प्राप्त होता है। लाजिनस उसे केवल सुखानुभूति या क्षीसा का साधन नहीं मानता। काव्य को वह नैतिकता

से महत्तर मानता है। काव्य में वह एक ऐसी शक्ति का अस्तित्व स्वीकार करता है जो बुद्धि और तर्कणा को अतिशय बर जानी है। काव्य अपने तेज से आलोचित करता है और पाठक के चित्त को विमुग्ध कर देता है। इसे ही साजिनम उदासी-करण कहता है। यह काव्य का अनिष्टात्मक गुण है। तर्क के द्वारा यह गुण काव्य में नहीं आता बल्कि इसके आलोचित और उद्धाटित कर देने की शक्ति से आता है। यह कल्पना को सक्रिय और सजीव कर देती है। मन पर इसका तात्कालिक प्रभाव होता है जैसे आँखों के सामने विजली कौंध जाय। यह बुद्धि का व्यापार नहीं है।

काव्य के उद्देश्य के संवध में होमर का कहना है कि कवि की रचना में आनन्द प्रदान करने की जो शक्ति है वह कम महत्व की नहीं है। इसी प्रकार एरिस्टोफेनीज (Aristophanes) का कहना है कि कवि का मुख्य उद्देश्य अगर यही रहे कि अपनी रचना द्वारा यह पाठक को अच्छाई की ओर ले जाय, उसमें न्याय की निष्ठा को और बढ़ाए तो उसे बड़ी बात माननी चाहिए। लेकिन अलकारवादियों का ध्यान दूसरी ओर था। उनकी दृष्टि में साहित्यिक रचना का वैशिष्ट्य इस बात में था कि वह लोगो को प्रभावित करे, उनके मन पर बावू कर ले तथा शब्दों एवं तर्कों के कुशल प्रयोग तथा संयोजन द्वारा उनमें प्रत्यय और विश्राम उत्पन्न करे। लेकिन साजिनस का कहना है कि काव्य में जो औदात्य है उसका उद्देश्य प्रत्यय उत्पन्न करना नहीं है। वह मलौकिक आनन्द में विभोर कर मनुष्य को ऊपर की ओर उठाता है, उसे एक दिव्यतर स्थिति में पहुँचा देता है। उदात्त-सत्त्व में दो बातें हैं, एक तो विचारों का औदात्य है और दूसरी भावों के प्रकाशन के लिए सबल, मुगडित भाषा का प्रयोग है। महान् कृति हमें अभिभूत कर देती है। जहाँ प्रत्यय उत्पन्न करने का उद्देश्य असफल सिद्ध होता है और मानव मन उसका विरोध कर सकता है वहाँ महान् कृति की विशेष शक्ति अजेय सिद्ध होती है। वह अभिभूत करके ही रहती है। उदात्त हमें सहज भाव में ऊपर उठाता है। इसमें आनन्दविधाविनी शक्ति होती है। महान् कृति में यह शक्ति बराबर बनी रहती है। बार-बार उसे पढ़ें या सुनें लेकिन उसमें ताजगी घनी रहती है। यह सबको सब समय आनन्द देनेवाली होती है। विभिन्न भाषा, संस्कार, अवस्था के लोग तथा भिन्न-भिन्न कार्यों के करनेवाले लोग जब एक स्वर से उच्छ्वसित प्रशंसा करें तो उसमें हमारा विश्वास और भी दृढ़ और अडिग हो जाता है। साजिनस का कहना है कि औदात्य आत्मा की वस्तु है। यह एक चिनगारी के समान है जो रचनाकार के हृदय से निकलकर पाठक के हृदय तक जा पहुँचती है। यह आत्मा की महानता की प्रतिध्वनि है (Sublimity is the echo of greatness of spirit.)। यह छाया की वस्तु है अतएव यह सभी कृतियों में छापी रहती है। औदात्य को वह सबेगों के साथ एक नहीं कर देता।

वह कहता है कि मूभी मूवेग (motions) महान् या सत्य हो ही ऐसी बात नहीं है। साजिनस कलात्मकता को प्रतिभा के बाद ही स्थान देता है। रचनाकार अपनी रचना के शिल्पविद्यान को उन्नत बनाने का प्रयास करता रहता है लेकिन उदात्त-तत्त्व ठीक मौके पर वस्त्र की तरह अपने सामने की सभी वस्तुओं को निर-विनर कर देता है और रचनाकार की पूर्णतम शक्ति को प्रकाश में ला देता है। उसका कहना है कि भारी-भरकम दीखने वाली भाषा उदात्तता नहीं है। उदात्तता वचकानापन भी नहीं है। भाषा को सजाने-संवारने की प्रवृत्ति का एकमात्र कारण वह नवीनता का प्रदर्शन मानता है।

उदात्त के वह पाँच स्रोत बताता है (१) उच्च विचार या भाव, (२) तीव्र, उत्तम संवेदना, (३) भाव और भाषा को समुचित रूप देना, (४) समुचित शब्दों, पदों और रूपवादि अलंकारों का प्रयोग, (५) सुव्यवस्थित भव्य रचना। साजिनस का कहना है कि इनमें से बहुत कुछ को तो पहले के महान् कवियों और साहित्यकारों का अनुकरण कर आसक्त किया जा सकता है। भाषा रचनाओं की अनुवृत्ति या उन्हें आदर्श के रूप में अपने समक्ष रखकर उदात्तता लाई जा सकती है। करुणा, भय, दुःख आदि जैसी वाग्मनाओं को वह उदात्त नहीं मानता। मूर्च्छा और अवृत्तिमय वाग्मना उचित स्थान पर जय प्रबल हो उठती है तब वह एक भावोन्माद का रूप ले लेती है और वक्ता तथा साहित्यकार के शब्द जैसे एक पागलपन (frenzy) से परिपूर्ण हो जाते हैं।

अपने प्रतिपादित सिद्धान्तों को ध्यान में रखकर साजिनस ने व्यावहारिक आलोचना के भी उदाहरण उपस्थित किए हैं। होमर, मिसरो आदि की रचनाओं को लेकर उन पर उमने अपने विचार प्रकट किए हैं। बोआलो (Boileau) ने साजिनस के उदात्त के सिद्धान्त को अधिक लोकप्रिय बनाया और यह सिद्धान्त क्लेमिन्स के आंग्लोलेन के हाथ का गारण हुआ। जटारटवी गतान्वी में उदात्त के सिद्धान्त का प्रभाव अंग्रेजी साहित्य पर और भी अधिक पड़ा। स्वच्छन्दतावादी विचारधारा को हमने बहुत प्रथम मिला। नये मोन्द्यशास्त्र (Aesthetics) के मूल में इस विचारधारा का बहुत हाथ रहा है।

मानिस रत्ना-मृष्टि को महत्त्व नहीं मानता। उमने प्राचीन सिद्धान्तों को वर्तमान के साथ जोड़ा। क्लेमिन्स साहित्य में जो कुछ भी उगे काम का लगा उमने उपयोग उमने तत्कालीन साहित्य के लिए किया। यह वह स्वीकार करता है कि रचित में भाव-व्यवस्था होनी चाहिए। यह उमने प्रेरणा से अनु-प्रेरित होकर ही कविता लिखता है लेकिन यह यह भी मानता है कि उसे हमारे लिए अभ्यास करना पड़ना है। अभ्यास के द्वारा ही आलोचना या कवि नैपुण्य प्राप्त करता है। साजिनस ने यह भी कहा है कि शब्दों का ज्ञान और ध्यान की शक्ति, अनन्त शक्ति और रचना की मर्यादा का ध्यान कवि के लिए आवश्यक

है। शब्दों के उचित प्रयोग, उपयुक्त शब्दों के चयन तथा रचना के सौष्ठव पर खाजिनस बल देता है। उसने कवि तथा काव्य के पारस्त्री के लिए निरन्तर काव्याभ्यास की आवश्यकता बतलाई है। वह उसे ही काव्य का सच्चा पारस्त्री मानता है जिमती रत्नि निरन्तर काव्याभ्यास से परिष्कृत हो गई है। इसी प्रकार से बला के लिए उसका कहना है कि प्रतिभा तो प्रायःभिव वस्तु है लेकिन टेक्नीक के द्वारा वह नियन्त्रित और सयमित होती है। साहित्य में भाव और भाषा एक-दूसरे के साथ गुंथे हुए हैं, अतएव वह कवि को सलाह देता है कि उसे अपनी बला की टेक्नीक का अध्ययन करना चाहिए कि जिसमें वह अपने पूर्णता ला सके।

मध्ययुग और पुनर्जागरण काल की साहित्यिक प्रवृत्तियाँ

क्लासिसिज्म (आभिजात्यवाद) और रोमैण्टिसिज्म (स्वच्छन्दतावाद) पर कुछ विस्तार से कहने के पहले सक्षेप में यूरोपीय देशों के मध्ययुगीन और पुनर्जागरण काल के जनजीवन तथा अन्य प्रवृत्तियों से परिचय प्राप्त कर लेना आवश्यक है। सन् ईसवी की पाँचवीं शताब्दी से लेकर पन्द्रहवीं शताब्दी तक यूरोप में एक ऐसा समय रहा जिसमें चर्च की ही प्रधानता रही और चर्च इसी बात पर अधिक बल दे रहा था कि साहित्य आदि मनुष्य को पतन की ओर ले जाने वाले हैं। इन शताब्दियों में साहित्य की साधारणतः कोई प्रगति नहीं हुई, अगर ऐसा कहा जाय तो कोई अत्युक्ति नहीं होगी। धर्म की छोड़कर ऐहिकतापरक मलात्मक दृष्टि पर एक प्रकार से रोक लगा दी गई। पादरियों पर इस बात के लिए प्रतिबन्ध लगा दिया गया कि उन्हें नाट्य से संबंधित नृत्य-गीतादि में भाग नहीं लेना चाहिए। उन्हें इन सब धर्म-विरोधी वृत्तियों में अलग रहने का आदेश दिया गया। चर्च ने नाट्य तथा अभिनय करने वालों के विरुद्ध विहाव बोल दिया। चर्च ने नाट्य और कविता को बुद्धि और ज्ञान का महार करने वाला कहा। चर्च का संचालन करने वाले पादरी यह तर्क करते थे कि कौन-सी पुस्तक पढ़ी जा सकती है और कौन-सी नहीं।

उस काल में शिक्षा पर पादरियों का एकाधिपत्य था। शिक्षित लोग चर्च से सम्बन्धित थे। शिक्षा प्रदान करना, धर्म का प्रचार करना, लोगों का नेतृत्व करना इन्हीं लोगों का हाथ में था। इन लोगों ने बीच-एक हजार वर्ष तक साहित्य और तत्तिनरत्ना की चर्चा बन्द रही। बैसे आम तौर पर साधारण जनता नृत्य, गान, कहानियों आदि के द्वारा मनोरंजन कर लिया करती थी, लेकिन साहित्य-मूलन की शक्ति जिन लोगों में थी वे इनमें विगुप्त थे। चर्च का प्रधान चिन्ता अधिक उम्र समय के जनजीवन पर था इसका अनुमान इसी से लगाया जा सकता है कि सन् १०५० ई० के पहले किसी को कवि या रचनाकार नहीं कहा जाता था क्योंकि चर्च की दृष्टि में रचना करने वाला (creator) एकमात्र परमात्मा था। उम्र का उम्र दर्शन और धार्मिक तत्त्वों के विवेचन की ओर ही लोगों का मुखाव

था। अतएव यह स्वाभाविक ही था कि उसी प्रकार के साहित्य की उस समय सृष्टि होती रही। रहस्यवादी साधकों का साहित्य भी उस समय बहुत लोकप्रिय रहा। लेकिन गंभीर चिन्तन की भाषा होने के कारण खंटीन साहित्य की प्रगति में महायत्न नहीं हो नवी।

इस काल में धार्मिक क्षेत्र में रोमन कैथोलिक चर्च का तथा राजनैतिक और सामाजिक क्षेत्रों में सामन्तशाही का प्राधान्य रहा। उन दिनों किसी प्रकार के परिवर्तन की बात लोग की कल्पना के बाहर की वस्तु थी। लोग विज्ञान की हँसी उड़ाते थे। स्वतन्त्र चिन्तन का अभाव था। कला के क्षेत्र में नूतनता का लाना कठिन था। समाजधार्मिक नियम-यानूनों की पावन-दियों से जकड़ा हुआ था। शताब्दियों से चलती चली आने वाली चिन्ताधारा से छिपटे रहने की प्रवृत्ति उस काल में पाई जाती है। उस युग में ग्रामो और ग्राम-उद्योग धन्धों का ही बोला-बाना था। वह तीर-धनुष या युग था तथा शासक ईश्वर का प्रतिनिधि समझा जाता था। वह काल अन्धविश्वासों, प्राचीन परम्पराओं, प्राचीन रीति-रस्मों और धार्मिक अनुष्ठानों का था। इस काल के साहित्य में रोमांस, ह्मानी कहानियाँ तथा ऐसी अवास्तविक चीजें पाई जाती हैं जिनका वास्तविक जीवन से कोई सम्बन्ध नहीं। बाद में चलकर लोग इस प्रवृत्ति में ऊब उठे और जीवन की यथार्थताओं की ओर झुक्न लगे। उस समय का जन-साहित्य घोलियों तथा ली सीतित रहा। उनके लिए किसी प्रकार की साहित्यिक सर्वादा का गानन नहीं होता था और न कलात्मक शैली का ही उपयोग होता था। इस प्रकार में एक विज्ञान जन-समुदाय साहित्य की बारीकियों से अपरिचित ही रहा।

मध्ययुग (मनु ईसा की ग्यारहवीं शताब्दी से सन् ईसवी की पन्द्रहवीं शताब्दी) में पीढ़ी की कहानियाँ प्रचुर मात्राम में पाई जाती हैं। यह रोमांस और ह्मानी साहित्य का युग था। ईसाई धर्म ने उदय के साथ-साथ साधारण जनता में प्रचलित विश्वास और मस्कार मये रूप धारण करने लगे। बीरता की कहानियाँ न भी इस काल में अपना रूप खोला। प्राचीनकाव्य में विभिन्न जानियों में जो गणपति हुआ करते थे उन गणपतों ने इस काल में कृपा रूप लिया। इस काल की बीरता की कहानियाँ में शक्तिशाली युवकों के आत्म-सन्तुष्टि, मनोरंजन की रक्षा के लिए युद्ध आदि की कहानियाँ बहुत प्रचलित थीं। ईसाई धर्म की आध्यात्मिक और धार्मिक प्रवृत्ति का साथ यह भी आनन्दपूर्ण अद्भुत विरासत का जो साथ हुआ उनमें एक विविध जगत् की सृष्टि का ज्ञान। इस जगत् में प्राणी पक्षी, दैत्य, भय उत्पन्न करने वाली विभोपिनायें तथा सगन्धारी देवत हैं। रिज, मुन्दरियाँ, घाटे पर गन्धार और और उनके बीरोचित रूप तथा उनका उदार-गर्वा का स्वरूप य भी उस काल की ह्मानी कहानियाँ में भरे पड़े हैं।

इस काल-साहित्य में साथ निहित लोगों का कोई भी संघर्ष नहीं रहा। इस-

लिये साहित्य के क्षेत्र में जिस बौद्धिकता, चिन्तन, अनुभूति और ज्ञान का परिचय मिलता है उसका उग काल के साहित्य में नितान्त अभाव रहा। आलोचना का क्षेत्र सूना ही रहा। नौगो की स्वाभाविक रचि, उनकी सृष्टि प्रवृत्ति ही अपने लिये आलोचना का मानदण्ड स्थिर कर लेती थी। लेकिन यह भी नहीं है कि इसने लोक-साहित्य की प्रभावित विधा और उसे जगित प्रदान की। उस काल में गिदित वर्ग और भामक वर्ग का ध्यान गिरापर, कंधिडल आदि के निर्माण की ओर ही अधिक था, इसलिये उस काल में स्थापत्य कला (architecture) में विशेष प्रगति दी गई पड़ती है। इस प्रगति के मूल में लोगों की आलोचना की प्रवृत्ति थी। वे पर्वों की बनावट, कालीगरी आदि की ओर दृष्टि रखने में इसीलिये स्थापत्य कला में प्रगति मग्न हो गयी। साहित्य-निर्माण में आलोचना का चिन्ता अधिा योग रहता है इससे सृष्टि ही अनुमान दिया जा सकता है। साहित्य के क्षेत्र में इस काल में आलोचना का प्रभाव था इसलिये साहित्य-निर्माण का क्षेत्र अकिचगित रहा। दूसरी ओर नीतिशास्त्र, धार्मिक तत्वों का विवेचन और स्थापत्य कला की ओर नौगो का ध्यान था इसलिये उस काल में इन क्षेत्रों में अद्भुत प्रगति दिखाई पड़ती है। ममाज की बौद्धिक चिन्ताधारा में विच्छिन्न होकर साहित्य नहीं पनप सकता।

कलाकृति के मूल में धारणिकता की गमभन या उसके जियेयन का प्रदान रहता है। प्रथम-प्रथम जब कला का उदय हुआ होगा तब अग्न्य वस्तुओं के माप यह भावना भी काम करती रही होगी। कला में उपयोगिता का योग जब नहीं रहता है तब जिन गौण्य के दर्शन होते हैं वह प्रकृति का गौण्य है, कलाकृति का नहीं। बल-बल करता हुआ पहाड़ी भरना, किमी पत्ती की गुरीनी तान, घुटनों के बल बच्चों के चलने अथवा उनकी किसकारी माग्ने में अद्भुत गौण्य के दर्शन होते हैं। लेकिन यह गौण्य प्रकृतिगत है। इसमें वह काल नहीं रहती जो कला में आरम्भ रूप में निहित रहती है। कला जीवन में गमर्षि धन है वह जीवन की आलोचना करती है। और यह नरव कलात्मक कृतियों में ही पाया जा सकता है। कला का क्षेत्र अब विज्ञान की प्राप्ति होता है तो कलाकार अपना कलात्मक प्रमाण की छावनी करने की ओर अधिक ध्यान देन लगता है। अपनी कला के प्रति वह अधिक से अधिक जागरूक हो जाता है। अब वह इस काल पर विचार करने लगता है कि जिन जमीन का अनुसरण उस काल का चाहिए, उसे बना देता है, अपने कला की वह कैसे प्रमाणीकृत करना कर उपस्थित कर सकता है अपना प्रमाणीकृतता काल के लिए उस दिन दिन उदास का प्रथम दर्शन करना चाहिए। फिर वह भाषा, कला के प्रयोग तथा कला, छन्द अन्वय, रस, धर्मा आदि का अध्ययन करने लगता है। और इस प्रकार वह गीत रूप में यह मानावक हो जाता है। प्रमाण रूप में उसकी दृष्टि जीवन की अधि-

व्यक्ति और उसकी विवेचना की ओर ही रहती है। लेकिन उसका ध्यान इस ओर भी जाता है कि जो कुछ वह कहने जा रहा है उस कहने के लिये वह किन-किन साधनों को उपयोग में लाए जिसमें निःकलात्मकता की रक्षा भी हो और उसका वस्तुस्थिति भी स्पष्ट हो जाय।

कला के मन्वद्य में समाज में लोगों की धारणा और दृष्टिभंगी का सूक्ष्मता धीरे-धीरे होता है। समाज ने सुगन्धित लोगों में कला के परखने की दृष्टिभंगी सब समय एक ही नहीं होती। ऐसा होना सम्भव भी नहीं, इसलिये कालक्रम से इसके भी प्रकार हो जाते हैं। उन दृष्टिभंगियों में कुछ विशिष्टता प्राप्त करती है जिनके सहारे लोग कला और साहित्य का विवेचन आरम्भ कर देते हैं। और इस प्रकार कुछ ही दिनों में एक नये प्रकार के साहित्य—आलोचनात्मक साहित्य—का आविर्भाव होता है। फिर आलोचना के मानदण्ड स्थिर होने लगते हैं। ये मानदण्ड एक युग से दूसरे युग में तथा एक काल से दूसरे काल में परिवर्तित होते रहते हैं। मनुष्य की अभिरुचि और मस्तिष्क के कारण भी मानदण्ड चिन्न-भिन्न होते हैं। आलोचक का होगा तभी सम्भव है जबकि कलात्मक कृतियों का अस्तित्व हो। हम यह भी देख चुके हैं कि आलोचना कलात्मक कृति के पूर्व से ही जुड़ी हुई रहती है। इस प्रकार से आलोचना और कलात्मक कृति एक-दूसरे से जुड़े हुए हैं। हम यह भी देख चुके हैं कि कलात्मकता के विकास में भी आलोचना सहायक होती है। आलोचक अपनी सहानुभूति देकर ही साहित्य और कला की धीबुद्धि में सहायक सिद्ध हो सकता है। भले ही वह स्वयं कलाकार या साहित्यकार न हो लेकिन अपनी सहानुभूति देकर वह कलाकार की सचेतनाओं, उसकी भावनाओं को समझने की चेष्टा करता है और भविष्य का मार्ग प्रशस्त करने में हाथ बँटाता है। वह साहित्य के क्षेत्र को उर्वर करता है, वह पथ-प्रदर्शन करता है।

यूरोप के इतिहास में पुनर्जागरण का काल महत्त्व का है। इस पुनर्जागरण के सञ्चालन मध्ययुग में ही प्रकट होने लगे थे। पेट्रार्क (Petrarch) ने जब यह कहा कि लैटिन ही वाक्य के लिए उपयुक्त भाषा है तब मानो वह पूरे मध्ययुग का इस सन्वय में प्रतिनिधित्व करता है। केवम दान्ते (Dante) ही इसका एवमात्र मपवाद है। दान्ते (सन् १२६५—१३२१ ई०) के साहित्य में आने वाले पुनर्जागरण काल की सूचना मिलती है। सन् ईसवी की तेरहवीं शताब्दी में जो कुछ भी उदारता और विशिष्टता थी उसका प्रतिनिधित्व करने वाला ग्रन्थ दान्ते की 'डिव्वाइन कॉमेडी' है। ईसाई धर्म के ऊँचे आदर्श और लक्ष्य पर आधारित जीवन का चित्रण दान्ते ने इस ग्रन्थ में किया है। साहित्य में निम्न भाषा का प्रयोग करना चाहिए इस पर दान्ते ने गम्भीरतापूर्वक विचार किया है। उसने अनुभव किया कि लैटिन, गुप्त समाज की भाषा है। उसे वास्तव करने के लिये

पर्याप्त अध्ययन और अभ्यास की जरूरत है जब कि जनभाषा में सहज ही अपने भावों और विचारों को प्रकट किया जा सकता है। अतएव काव्य-रचना के लिये उमने बोलचाल की भाषा को ही चुना। उसने केवल इसी बात पर ध्यान रखा कि बोलचाल के उन शब्दों का ही प्रयोग करना चाहिए जिनमें काव्य की दृष्टि में सौष्ठव हो और देश के सुमन्युत लोग जिनसे परिचित हो। उसने यह भी अनुभव किया कि बोलचाल की भाषा के होने पर भी उसमें ग्राम्य दोष नहीं होना चाहिए। साथ ही भाषा ऐसी भी न हो जो केवल स्थानीय और आचलिक हो। दान्ते काव्य को श्रमसाध्य और कष्टसाध्य मानता है। साहित्य-सर्जन के लिये भाषा के महत्त्व को दान्ते स्वीकार तो करता है लेकिन उसे ही प्रधान नहीं बना देता। वह मानता है कि भाषा और शैली आवश्यक हैं लेकिन विषयवस्तु को महनीयता ही साहित्य को श्रेष्ठ बनाती है। ग्रीक विचार और श्रेष्ठ साहित्य के लिये भाषा को भी सशक्त होना चाहिए, लेकिन यह केवल अभिव्यक्ति नामाध्यम है और जिसे अभिव्यक्त किया जा रहा है वही प्रधान है और महत्त्वपूर्ण है। सुरक्षा, प्रेम और आध्यात्मिकता, ये तीन विषय दान्ते के अनुसार मुख्य हैं। देश-प्रेम, नारी से प्रेम तथा भगवान् से प्रेम—ये तीन विषय उसकी दृष्टि में काव्य के लिए महत्त्व के हैं।

यूरोप के सभी देशों में एक साथ ही पुनर्जागरण काल का उदय नहीं हुआ। सबसे पहले इटली में नया युग आया और उसका प्रभाव यूरोप के सभी देशों पर पड़ा। इटली के बाद ही फ्रांस में नवीन विचारों का प्रसार हुआ और नई प्रवृत्तियों का प्रसार फ्रांस से ही सर्वत्र हुआ। इंग्लैंड में पुनर्जागरणकाल बहुत बाद में ईसवी सन् की सोलहवीं शताब्दी के प्रारम्भ में आया। इंग्लैंड को इससे लाभ ही हुआ। इटली और फ्रांस के अनुभवों और उपलब्धियों से वह लाभान्वित हुआ। चौसर इस काल में प्रमुख रहा। इसके बाद एलिउवेय-युग में फिर लोग रोमांटिक साहित्य की ओर भूके। लेकिन इस काल में कुछ ऐसे नाटककार हुए जिन्होंने मानव-जीवन के सत्यो को अभिव्यक्त किया। उनमें भाषा और प्रकाश-भंगी की असाधारण शक्ति थी। इन काल के बाद वाले कवियों में यह बात नहीं रही। उनमें इस काल के कवियों और नाटककारों जैसी न शक्ति का परिचय मिलता है और न उनमें जैसी वैनी दृष्टि का हो। उनकी भाषा तथा प्रकाश-भंगी में बनावटीपन था। विचारों के हलनेपन की पूर्ति का प्रयत्न वे भाषा को बोझिल बनाकर करते थे।

इसी के विरुद्ध 'बलासिबल युग' की अवतारणा हुई। इस काल के अग्रणी साहित्य के अध्येता न १६६० ई० तथा सन् १७६८ ई० के बीच मानते हैं। एलिउवेय काल के तुरन्त बाद के कवियों में जो अत्युक्तिपूर्ण बलब्य तथा बनावटीपन और भावों की दुर्बलता पाई जाती है, उसने विरुद्ध इस काल के कवि

और साहित्यकार प्राचीन लैटिन और ग्रीक साहित्य की ओर आकृष्ट हुए। साथ ही फ्रान्सीसी साहित्य की तत्कालीन नवीन प्रवृत्ति ने भी उन्हें प्रभावित किया। वे तत्कालीन फ्रान्सीसी साहित्य की बोधगम्य भाषा और सहज प्रकाशन-भंगी को अपनाने लगे तथा प्राचीन ग्रीक और लैटिन साहित्य के रचना-कौशल की सहज स्वाभाविक प्रवृत्ति को अपनाने लगे। लेकिन इसका फल यह हुआ कि उनका साहित्य अनुकरणमूलक ही अधिक रहा और पहले के अग्रेजी साहित्य की मौलिकता भी उनमें नहीं आ सकी। रूमानी काव्य की अवास्तविक कल्पना के स्थान पर उस काल के कवियों ने अपने चरित्र या विषयवस्तु का चुनाव वास्तविक जीवन से किया। क्लासिकल काव्य से प्रभावित होकर उन्होंने नागरिक जीवन और उच्च दर्जों को ही चित्रित किया। फ्रान्सीसी और लैटिन कवियों की सूनिमयो और बुझकुली वाली शैली का उन्होंने पूरा-पूरा उपयोग किया। क्लासिकल शैली के अनुकरण की प्रवृत्ति का यह फल हुआ कि जो सहज और बोधगम्य भाषा थी उसे छोड़कर इन कवियों ने ऐसे शब्दों का व्यवहार करना शुरू किया जो अपरिचित थे। उनकी प्रकाशन-भंगी में भी अस्पष्टता आने लगी। उन्हें लगता था कि इस प्रकार से वे प्राचीन क्लासिकल साहित्य की मर्यादा का निर्वाह कर सकेंगे। स्पष्ट के स्थान पर अस्पष्टता, विशेष के स्थान पर निर्विशेष को अपनाने की प्रवृत्ति उनमें दीख पड़ती है। इसका फल यह हुआ कि उनकी वर्णन-शैली और वस्तु-विषय एक-जैसे प्रतीत होने लगे। ऐसा प्रतीत होने लगा जैसे एक ही बात को भिन्न-भिन्न शब्दों द्वारा दुहराया जा रहा है। उस शताब्दी के अन्त में लोगों की ऐसी धारणा होने लगी कि काव्य का मतलब विचारों और भावों के व्यक्त करने से नहीं है बल्कि कुछ विशेष-विशेष शब्दों और मुहावरों के प्रयोग से है। किराी वस्तु का वर्णन साधारण प्रचलित शब्दों के द्वारा प्रकट करना मानो गद्यरमक समझा जाने लगा और उनके सबसे पहले के कवियों के प्रयुक्त शब्दों का व्यवहार होने लगा अथवा इन डग से बड़ा जाने लगा कि वे असाधारण से प्रतीत हो।

विज्ञान के क्षेत्र में न्यूटन और देकार्त (Descartes) के अन्वेषणों ने उस काल के साहित्यिकों की ओर भी प्रभावित किया। न्यूटन के अन्वेषणों ने लोगों के मन में एक ऐसी धारणा उत्पन्न कर दी थी जैसे सारी प्रकृति यथार्थ है। इसने नियम-यथ की तरह है। लोगों ने बढ़कर यह भी सोचना शुरू कर दिया कि नभगत जीवन भी यथार्थ की नाई है। क्लासिकल युग (सन् १६६०-१७६८ ई०) की प्रतिप्रिया ने रूप में इसकी सन् की उन्नीसवीं शताब्दी का रोमांटिक (स्वच्छन्दतावादी) आन्दोलन प्रारम्भ हुआ। हम देख चुके हैं कि क्लासिकल युग का साहित्य अनुकरणमूलक था और उसमें न भाव की दृष्टि से, न भाषा की दृष्टि से और न वस्तु-विषय की दृष्टि से किसी प्रकार का नयापन था। वे

सभी जैसे उधार लिए गए थे। लैटिन और फ्रान्सीसी साहित्य में जिन विषयों पर लिखा जा चुका था उन्हें इस काल के साहित्यकारों ने बार-बार अपनी रचनाओं में दुहराया। यहाँ तक कि उन साहित्यों से नियम आदि भी ज्यों के त्यों ले लिए गए। और जैसे शैली के वैशिष्ट्य को बनाए रखने के लिए वर्ण-विषय के लिए साधारण परिचित शब्दों के बदले घुमा-फिराकर बड़े आडम्बरपूर्ण शब्दों का व्यवहार किया गया है। नीचे के उदाहरण से यह बात स्पष्ट हो जाएगी—

Inoculation, heavenly maid, descend !

यह प्रवृत्ति कहाँ तक चली गई थी इसका अनुमान इसी से लगाया जा सकता है कि *man* के लिए *man* शब्द का प्रयोग न कर के या तो *swain* या *hero* शब्द का प्रयोग करते थे क्योंकि उनको दृष्टि में *man* कहना गद्यात्मक होगा। *woman* (स्त्री) शब्द के लिए वे *nymph* (परी) या *fair one* (सुन्दरी) का व्यवहार करना अधिक काव्यात्मक समझते थे। *Gun* (बन्दूक) को *Gun* कहना तथा *spade* (कुदाल) के लिए *spade* शब्द का प्रयोग बरबाद *boot* (जूता) के लिए *boot* का प्रयोग गद्य हो जाएगा लेकिन *Gun* के लिए *deadly tube* तथा *spade* के लिए *horticultural utensil* और *boot* के बदले *shining leather which encased the limb* अगर कहा जाए तो वह काव्य का रूप ले लेगा। भावों का मानवीकरण कर के समझते थे कि उन्होंने उन्हें काव्य का रूप दे दिया है। जैसे अगर कोई कवि अपने दूर प्रवासी मित्र के लिए यह कहना चाहे कि 'I will remember thee' तो वह ऐसा नहीं करेगा, क्योंकि उसकी दृष्टि में यह गद्य हो गया अतएव इस सहज वाक्य को काव्य का रूप देने के लिए वह कहना चाहेगा—

Thy image on her wing

Before my fancy's eye shall memory bring

इससे स्पष्ट हो समझा जा सकता है कि किस प्रकार से उस काल के कवियों ने यात्रिवृत्ता को अपनाया था। उनके मन में जैसे यह बात दृढ़ भावों से बैठ गई थी कि जगत् के सभी व्यापार यथवत् चल रहे हैं और उन्हें समझने के लिए गणित के फार्मूले सहायक सिद्ध हो सकते हैं। परिणामस्वरूप लोगों ने यह भी विश्वास करना शुरू कर दिया था कि ऐसी कोई भी शक्ति नहीं है जिसे आध्यात्मिक या अलौकिक कहा जाए। ऐसी कोई भी दुनिया नहीं जिसे रहस्यपूर्ण कहा जाए। जो कुछ भी है प्रत्यक्ष है और उसे उसी प्रकार से समझा जा सकता है जिस प्रकार मे यंत्र के पुर्जों को समझा जा सकता है। साहित्य ने क्षेत्र में गद्यात्मकता को बढ़ाने में इसका पूरा हाथ रखा। जीवन और प्रकृति के प्रति साहित्यकारों का दृष्टिकोण यह नहीं रहा जो पहले के साहित्यकारों का था। इस काल में जीवन और प्रकृति को समझने का प्रयास उन्हें जैसे ऊपर-ऊपर से छूकर निवृत्त जाने

का रहा। उनके अन्तर में प्रवेश करने की आवश्यकता जैसे उन साहित्यकारों के मन में आयी ही नहीं। इस काल के साहित्य में कई प्रकार के बन्धन स्वीकार कर लेने की प्रवृत्ति दीख पड़ती है। सभी कलात्मक प्रयासों को नियम में बाँध देने की प्रचेष्टा इस काल में देखी जाती है। सामान्यीकरण (generalise) करने की प्रवृत्ति ने उस काल में उपदेशात्मक और नीति सम्बन्धी रचनाओं की बाढ़-सी ला दी। यही कारण है कि इस काल में गीति-काव्यों का एकदम अभाव रहा। इस काल की प्रवृत्ति को लक्ष्य कर ब्लेक ने 'To the Muses' नामक कविता में कहा है

How have you left the ancient love
The bards of old enjoyed in you,
The languid strings do scarcely move
The sound is forced, the notes are few

इस प्रकार से इस काल के साहित्य की विशेषताएँ कुछ इस प्रकार की रही हैं

(१) लैटिन और फ्रान्सीसी साहित्य का बन्धानुकरण— भाषा, प्रकाशन-भंगी, विषयवस्तु, नियम आदि का उन साहित्यों से ज्यों का त्यों ले लेना।

(२) किसी बात को स्पष्ट न कहकर अस्पष्ट रूप में कहना। सहज भाव से उसका वर्णन न कर घुमा फिराकर आडम्बरपूर्ण बनाकर कहना।

(३) भावों और वासनाओं का मानवीकरण।

(४) महत्वपूर्ण घटनाओं तथा उच्च दर्ज और नागरिक जीवन का ही चित्रण करना।

(५) जीवन और प्रकृति को यत्रवत् मानना।

क्लासिकल युग की प्रवृत्तियों के समर्थ में हमें ऊपर जा कुछ देखा है उससे यह स्पष्ट हो जाता है कि इस तथाकथित क्लासिसिज्म तथा प्राचीन क्लासिकल में कितना अधिक अंतर था। ये दोनों ही भिन्न-भिन्न वस्तुएँ थीं। काल का यह सबसे बड़ा अन्त्य है कि जिन प्राचीन क्लासिकलों का आश्रय लेकर मध्ययुग के दमन और अत्याचार के विरुद्ध साहित्यकारों ने विद्रोह किया, बाद में बसकर उन्हीं की महामता परम्परा से मुक्ति पाने की चेष्टा करने वाले साहित्यिकों के विद्रोह के विरुद्ध भी गई।

क्लासिसिज्म और रोमैन्टिसिज्म

'क्लासिसिज्म' शब्द की परिभाषा नाना प्रकार से की गई है। इस शब्द के अर्थ में भी कालक्रम से परिवर्तन हुए हैं। आधुनिक काल में यूरोप में 'क्लासिक' शब्द का प्रयोग प्राचीन ग्रीस और रोम की महान् कृतियों के अर्थ में किया जाने लगा है। इस अर्थ में इसका प्रयोग मध्ययुग और पुनर्जागरणकाल में ही होने लगा था। कहा जाता है कि ईसापूर्व दूसरी शताब्दी में इसका अर्थ अभिजात लेखक समझा जाता था। औलस गेलियस (Aulus Gellius) (ईसापूर्व दूसरी शताब्दी) ने अपनी कृति में कानेसियम फोन्टो का उल्लेख करते हुए कहा है कि उसने *Scriptor classicus* (classical writer) तथा *Scriptor Proletarius* (Proletarian writer) के अन्तर पर प्रकाश डाला है। उसका कहना है कि क्लासिकल रचनाकार अल्पमध्यम अभिजात वर्ग के लिए लिखता है और प्रोलेटैरियन रचनाकार बहुमध्यम लोगों के लिए लिखता है। इस दृष्टि से क्लासिकल रचनाकार अभिजात लेखक समझा जाता था और उसकी रचना विभिन्न वर्ग के अल्पमध्यम लोगों को ही आनन्द देने वाली थी। सामान्य पाठकों की पहुँच के बाहर वह समझी जाती थी। इस दृष्टि से क्लासिक का अर्थ महान्, प्रथम श्रेणी का हो जाएगा। शताब्दियाँ बाद इस शब्द का अर्थ यह हो गया कि वही कृति क्लासिक है जिसमें स्थायी गुण निहित हैं और इसलिए वह सब समय पढ़ने योग्य समझी जाए। रचनाकार वही क्लासिक कहा जा सकता है जो सभी युगों में सम्मान पाने योग्य हो और जिसकी कृति पढ़ी जाने लायक समझी जाए। ईसावी सन् की सोलहवीं शताब्दी में इसका अर्थ महानतम साहित्यिक कृति हो गया। इसका यह अर्थ अभी भी जर्मन और इतालवी भाषा में प्रचलित है।

कालक्रम से विभिन्न देशों की भाषाओं में विभिन्न लेखक हुए और उनकी उत्कृष्ट रचनाएँ भी क्लासिक वही जान लगी। इस प्रकार से जब ग्रीस और रोम के साहित्य के साथ-साथ अन्य भाषाओं की रचनाओं को भी क्लासिक कहा जाने लगा तब क्लासिक का यह अर्थ समझा जाने लगा कि वही कृति क्लासिक कहलाने की अधिकारिणी है जिसमें ग्रीस और रोम की क्लासिक कही जाने वाली रचनाओं के गुण वर्तमान हैं। जैसे आधुनिक काल में अंग्रेजी-साहित्य में

एलिजवेथ-युग को क्लासिकल युग कहा जाता है अर्थात् इस युग को इसलिए क्लासिकल कहा जाता है कि इस युग में काव्य के क्षेत्र में महानतम उपलब्धि हुई। इस प्रकार से इस शब्द का व्यवहार साहित्य के इतिहास के विभाजन के संकेत के लिए भी किया जाने लगा है। इसके पहले कि क्लासिसिज़्म के संबंध में और भी कुछ कहे यह कही काम का सावित होगा कि उसके संबंध में जो सामान्य धारणाएँ प्रचलित हैं उनसे परिचय प्राप्त कर लिया जाए और ग्रीस तथा रोम की क्लासिकल कही जाने वाली कलाकृतियों की विशिष्टताओं की जानकारी प्राप्त कर ली जाए।

ग्रीकों ने अपने देवी-देवताओं को मनुष्य की आकृति में ही देखा था। पूजा-अर्चा तथा देवी-देवताओं की कलात्मक अभिव्यक्ति में वे उनका मानवीकरण किया करते थे। अतएव क्लासिसिज़्म की प्रथम विशेषता बाह्य रूपों के प्रति उत्सव आकर्षण है। बाहरी आकार-प्रकार, गठन, सुन्दर समजस-योजना, अनुपात, समुल्लस तथा गरिमा से भरित देखने में क्लासिसिज़्म अपनी विशिष्टता मानता है। अतएव मानव जाति की समस्याओं का अध्ययन वह मनुष्य का अध्ययन कर करना चाहता है। वह अपने को इसी जगत् में परिधीमित रखता है। समुचित दृष्टि से सब कुछ को देखना चाहता है। परम्परा के प्रति इनमें जागरूकता दीख पड़ती है। दोष और गुणों की जाँच के लिए क्लासिसिज़्म में एक समय, एक नैतिकता, परम्परा के प्रति श्रद्धा का भाव, अनुभूति, चारुता और शान्ति पाई जाती है। ग्रीक और रोमन प्रतिभा स्पष्टता, सहज गुण, समय और रचना में समुल्लस की कामल है। सम्पूर्ण की दृष्टि में रखकर ही ग्रीक और रोम के कलाकार खण्ड का चित्रण किया करते थे। साधारणतः क्लासिक का यह अर्थ लिया जाता है कि जो श्रेष्ठ है और जिसमें एव वैशिष्ट्य है। कला और साहित्य में जिसे क्लानियन गुण कहा जाता है उसका आकर्षण इस बात में निहित है कि अत्यन्त सुपरिचित कहानी होना पर भी वह कुछ इस निपुणता से बड़ी हुई होती है कि हम उस बार-बार सुनना चाहते हैं। उसके रूप के चरम सौन्दर्य के साथ परिचय के आकर्षक और प्रशान्त आकर्षण का योग हो जाता है। क्लासिक का रचनाकार अपने अद्भुत समय का परिचय देता है। ग्रीक मन्दिर, मूर्ति या मूर्ति में कोई नृति देखने को नहीं मिलती। वे अपनी अभिव्यक्ति में ही पूर्ण हैं। अभिव्यक्ति में ही वे अपने आप को निक्षेप कर देते हैं। अपने रूप की पूर्णता में परे वे और किसी ओर सचेत नहीं करते। अतएव क्लासिक रचना कहलान की अधिकारिणी बड़ी शक्ति समझी गई कि जिसमें सौन्दर्य के अमूर्त और सर्वोच्च आदर्शों का स्थापन और उत्तरी ठोस उपलब्धि हो। क्लासिक उन रचनाओं का ही माना जाने लगा जिन रचनाओं में आदर्श सौन्दर्य के स्थापन में साथ-साथ पूर्णता और अनुपात के भावनात्मक माप का निर्वाह किया गया हो।

कलासिसिज्म की परिभाषा पर प्रकाश डालने का प्रयास आधुनिक काल में भी किया गया है। इविङ्ग बैबिट का कहना है कि कलासिसिज्म वही है जो एक 'वर्ग' का प्रतिनिधित्व करता है। लेकिन यहाँ वर्ग (Class) का अर्थ किसी विशेष जाति या आर्थिक समूह से नहीं है। इसे दार्शनिक अर्थ में प्रयोग किया गया है। इसका अर्थ एक लोकोत्तर डकाई बनाया गया है जो प्रमुख घटनाओं या विशिष्ट वस्तुओं के समूह की नामा-य विशेषताओं का प्रतिनिधित्व करने वाली है।

टी० एस० इलियट ने अपनी रचना 'ल्लाट इज ए क्लासिक' (सन् १९४४ ई०) में बतलाया है कि वही कृति क्लासिक वही जाएगी जो पूर्ण विकसित सभ्यता की देन हो। इस पूर्ण विकसित सभ्यता की चिन्ता और मननशीलता की प्रतिच्छाया उसके रचनाकार के पूर्ण विकसित मानस में दबी जाती है। रचनाकार उस भाषा की उपलब्धियाँ की सम्भावनाओं से पूर्ण रूप में लाभ उठाए हुए होता है। वह कृति जाति की आत्मा का पूर्ण प्रतिनिधित्व करने वाली होती है, फिर भी अपनी अर्थवत्ता में कुछ देर तक वह सार्वभौम होती है। किसी जाति की देन होना पर भी वह व्यापक रूप में प्रभाव डालने वाली होती है। वह मानव-जाति की गहन दार्शनिक समस्याओं पर प्रकाश डालने वाली होती है।

हमने ऊपर देखा है कि कालक्रम से कलासिसिज्म का अर्थ परिवर्तित होता रहा। सोलहवीं शताब्दी में जहाँ क्लासिक का अर्थ महानतम साहित्यिक कृति हो गया था वहाँ मध्यवी शताब्दी में इसका यह अर्थ समझा जाने लगा कि ग्रीस और रोम के अतीत काल की रचनाओं की अनुकृति कलासिसिज्म है। बाद में चलकर यह बात भी मानी जाने लगी कि अतीत काल के महान् कलाकारों के प्रति धृष्टा का भाव और उनकी कला का अनुकरण कर नई कला की सृष्टि भी कलासिसिज्म है। आज हमसे दो प्रकार के अर्थ लिए जाने लगे हैं—(क) आधुनिक साहित्य में ग्रीस और रोम के प्राचीन साहित्य से ली हुई विषयवस्तु की अनुकृति, (ख) आधुनिक साहित्य में किसी भी विषयवस्तु पर लिखने के लिए उन (ग्रीस और रोम) के प्राचीन साहित्यों के रूप-विधान (Literary forms) की अनुकृति। विषयवस्तु की अनुकृति जर्मनी और फ्रांस के दरबारी प्रेमकथानों में सन् ईसवी की बारहवी शताब्दी से ही मिलने लगती है। उस काल की ग्रीस और रोम की कहानियाँ तो ली ही गई हैं, बाद में काव्य रूपों की अनुकृति भी होने लगी। सोलहवी शताब्दी के रचनाकारों की दृष्टि अतीत काल के उन साहित्यों के मिथका और निजबरो कथाओं (Legends) की ओर गई है। बराबर बनी रहने वाली मानव समस्याओं के सदृश में आज के रचनाकार उनका पूर्ण उपयोग करने लगे हैं। आज के साहित्यकारों का ध्यान उस काल के साहित्य-रूपा (Literary forms) की ओर बिलकुल नहीं है। प्राचीन काल के उन साहित्यों के मिथकों और निज-

धरी कथाओं का उपयोग आज के साहित्यकार किस प्रकार से कर रहे हैं इसके लिए टी० एस० इलियट की सन् १९२२ में प्रकाशित 'वेस्ट सैण्ड', सन् १८७६ की मालार्मे की 'ला प्रे मिदि दे फॉन' (L'A Pres Midi d'un Faune) के अलावा जेम्स जेम्स की 'यूतिसिस' (सन् १९०२ ई०) तथा आद्रे जीद आदि की रचनाओं को देखा जा सकता है। प्राचीन काल के साहित्यों के रूप-विधान के नियमों के पालन की दृष्टि से फ्रांसीसी नाटक अपना अलग वैशिष्ट्य रखते हैं। ध्रुवाम्ना नाटक (ट्रुजेडी) लिखते समय फ्रांस के नाटककारों ने एरिस्टाटल तथा अन्य प्राचीन नाटककारों के नाटक संबंधी नियमों पर सब समय ध्यान रखा।

श्लेगेल (सन् १७७२—१८२९ ई०) ने पहले-पहल रोमैन्टिसिज्म और क्लासिसिज्म के अन्तर पर प्रकाश डालने का प्रयास किया। उसने क्लासिक का अर्थ यह बताया कि उसमें अनिमता से जुड़े हुए भावों और संवेगों की सीमा में बंधे रूप में अभिव्यक्ति देने का प्रयास रहता है। क्लासिसिज्म के सम्बन्ध में स्वच्छन्दतावादियों (romanticists) ने पूरी छानबीन की और पहली बार उन्होंने इस बात की अच्छी जानकारी दी कि क्लासिक क्या है? पहले वे क्लासिसिज्म तथा रोमैन्टिसिज्म को ऐतिहासिक दृष्टि से ऐसी धारणाएँ मानने की तैयार नहीं थे जिनका अविच्छिन्न रूप से विकास हुआ है। उन्हें वे मन की स्थायी वृत्ति मानते थे और उनका रहना था कि उन मनोवृत्ति में कोई परिवर्तन नहीं होता। लेकिन उन्होंने यह भी समझा कि जिन्हें क्लासिकल कलाकार कहा जाता है वे भिन्न-भिन्न समयताओं की उपज थे और उन समयताओं की आध्यात्मिक दृष्टिभंगी में जो अन्तर था वह बहुत गहराई तक पहुँचा हुआ था। उन्होंने कहा कि सभी प्राचीन रचनाओं को समान सेबल लगाकर एक ही श्रेणी में नहीं रखा जा सकता। स्वच्छन्दतावादियों ने एक प्रकार से उन विशिष्टताओं की ओर ध्यान आकृष्ट किया जो सामान्य रूप से क्लासिक कहा जाने वाली रचनाओं में पाई जाती हैं। स्वच्छन्दतावाद ने क्लासिसिज्म को ऐतिहासिकता की दृष्टि से जाँच करने की ओर ध्यान दिलाया। सब कुछ को ध्यान में रखने पर यह समझना बटिन नहीं है कि क्लासिसिज्म की परिभाषा करना बटिन है। लेकिन इसमें यह भी स्पष्ट हो जाता है कि क्लासिसिज्म वहन से न कोई दार्शनिक और न कोई मनोवैज्ञानिक तथ्य ही समझा जा सकता है। अतएव इतिहास ने क्रम-विन्यास में इसकी जो विवेचनाएँ तथा व्याख्याएँ उपलब्ध हैं उनको ध्यान में रख-पर ही इसे समझने का प्रयास युक्तिमय होना।

अगर हमें स्वच्छन्दतावाद (रोमैन्टिसिज्म) और क्लासिसिज्म के अन्तर का उल्लेख किया है लेकिन इस अन्तर का सम्बन्ध में कुछ नहीं कहा है। इन दोनों के अन्तर को समझना अपने आप में महत्व का है। उसकी धर्चा करने में पहले यह आवश्यक है कि जिस प्रकार से हमने क्लासिसिज्म को समझने का प्रयास

किया है उसी प्रकार से रोमैन्टिसिज्म को भी स्पष्ट रूप से समझ लें। कलासिकल कहने से जैसे यह अर्थ लगाया जाता है कि उस काव्य में ईसापूर्व पाँचवीं शताब्दी के ग्रीक साहित्य से कुछ साम्य है उसी प्रकार रोमैन्टिसिज्म कहने से मन में यह आता है कि उसमें इसवी सन् की तेरहवीं शताब्दी के साहित्य के साथ कुछ साम्य है। यह सादृश्य कलासिकल और रोमैन्टिक के लिए भिन्न-भिन्न है। क्लामिकल में सरचना (गठन) में ऐक्य और नामन्त्रस्य प्रधान रहता है और रोमैन्टिसिज्म में इस बात की स्वीकृति रहती है कि दृश्यमान जगत् में प्राकृतिक शक्तियों के बाह्य रूप के पीछे एक ऐसी शक्ति क्रियाशील है जिसे केवल अनुभव किया जा सकता है। इसी अदृश्य शक्ति के कारण जगत् में बहुत-सी अद्भुत और रहस्यात्मक वस्तुएँ वर्तमान हैं।

अग्रेजी में रोमैन्टिसिज्म शब्द का प्रयोग सम्भवतः पहले-पहल सन् १६५४ ई० के लगभग हुआ। किसी रचना-विशेष के सम्बन्ध में इस शब्द का प्रयोग इस बात का संकेत करने के लिए प्रारम्भ हुआ कि वह कहानी जैसी एक काल्पनिक और अवास्तविक वस्तु है। वाल्टर पेटर ने रोमैन्टिसिज्म की परिभाषा करते हुए कुछ ऐसी ही बात कही है। उसने कहा है कि स्वच्छन्दतावादी चेतना के अभावश्यक तत्त्व विस्मय, कुतूहल और मौन्दर्य के प्रति आकर्षण हैं। पेटर का कहना है कि इसीलिए स्वच्छन्दतावादी का ह्मण मध्ययुग की ओर अपने भाव टिंच जाता है। मध्य युग के रहस्य से परिपूर्ण वातावरण में मौन्दर्य का कुछ ऐसा वैचित्र्य है कि उसका परिचय पाना कल्पना द्वारा ही संभव है।

डा० हेज़ स्वच्छन्दतावादी कल्पना का उद्गम कुतूहलजन्य आश्चर्य, विस्मय और रहस्य की भावना में मानते हैं। डा० हेज़ का कहना है कि रहस्य ही रोमान का सारतत्त्व है। अपने कथन की ओर भी स्पष्ट करने के लिए वे कहते हैं कि जंगली से भरी घाटी, पत्तों से आच्छादित दरी, जंगली रास्ता जंगल कोई ठिकाना नहीं कि वह जहाँ में जाएगा, ये सभी रोमैन्टिक हैं लेकिन राजमार्ग रोमैन्टिक नहीं है। चक्कर मारने वाली, अटपटी, जंगल से होकर बहने वाली अदृश्य-सी छोटी नदी रोमैन्टिक है लेकिन बँसान में बहने वाली थोड़ी नदी उसके जैसी रहस्यमयी नहीं है। दिन के फँस प्रकाश की तुलना में चांदनी रोमैन्टिक है।

अन्तर्गम इसमें कोई आश्चर्य नहीं कि रोमैन्टिसिज्म शब्द का प्रयोग पहले अनादरमूकक समझा जाता था। लेकिन ईगबो सन् की अठारहवीं शताब्दी में आते-आते इससे सम्बन्ध में लोगों की दृष्टिमयी में अन्तर आया और इसने प्रयोग में अब पहले जैसा अवज्ञा का भाव नहीं रह गया। इस बात में इस शब्द का सम्बन्ध विषाद, अवनाद (melancholy) से जुड़ गया। फ्रांसीसी भाषा में इस शब्द के लिए Romantique (रोमांटिक) शब्द का प्रयोग सन् १७३६-७७ ई० में होने लगा था। रुसो ने सन् १७७७ ई० में इसका प्रयोग किया है। सन् १७८८ ई०

तब आते-आते यह शब्द फ्रान्स में अत्यन्त लोकप्रिय हो गया। जर्मनी में भी इस शब्द का व्यवहार अठारहवीं शताब्दी के मध्य में होने लगा था। जर्मनी और इंग्लैंड में स्वच्छन्दतावाद का आन्दोलन सन् १७६० ई० में प्रारम्भ हुआ। अनेक परिवर्तनों के साथ यूरोप के अन्य देशों में भी सन् १८०० ई० से सन् १८३० ई० के बीच यह तेजी से फैल गया। सन् १८०० से सन् १८२५ ई० के बीच का काल अंग्रेजी साहित्य के स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन का वह काल था जिसमें काव्य-सम्बन्धी नाना समस्याओं पर गम्भीर चिन्तन के फलस्वरूप बहुत कुछ लिखा गया है। इस काल में काव्य के लिखे जाने तथा उसके सैद्धान्तिक पहलू पर प्रकाश डालने की दृष्टि से इंग्लैंड अन्य यूरोपीय देशों में अग्रणी था।

अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम दिनों तथा उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक काल में इस शब्द का प्रयोग अनेक प्रवृत्तियों का संकेत करने के लिए किया गया। ये प्रवृत्तियाँ भिन्न भिन्न प्रकार की थीं। काल, स्थान तथा रचनाकार की भिन्नता के साथ इन प्रवृत्तियों के रूप में भी भिन्नता देखने की मिलती है। नई प्रवृत्तियों में परम्परा के विरुद्ध विद्रोह भी देखने को मिलता है और फिर परम्परा को ध्यान में रखना प्रकाश के परिवर्तन ज्ञान का प्रयास भी देखने को मिलता है। विषय की दृष्टि से रोमैन्टिक विषयों में दूर-दूर अपरिचित अनजान देशों की विचित्रताओं को भी अन्तर्भूत किया जाता था तो देश के प्राचीन इतिहास से संबंधित विषयों को भी। इन विषयों को भी रोमैन्टिक समझा जाता था जिनका संबंध मध्ययुग से जुड़ा हुआ था। रात्रि, मृत्यु, लडहुर, वध, स्वप्न, विभीषिषाद—सभी रोमैन्टिक विषय माने गए। मध्ययुग के गीतों, गाथाओं तथा कृतियों गहानियों की ओर यूरोप का ध्यान प्रबल रूप से आकृष्ट हुआ। नई दृष्टि से लोगों ने उनकी ओर देवता धुक् किया। वीरगाथाएँ, प्रेमगाथाएँ, रहस्य आदि लोगों के आकर्षण के केन्द्र हो गए। प्रेम, क्षमता, बर्तन, हृदय आदि न इस प्रकार के साहित्य में निहित सौन्दर्य और आकर्षण का उद्घाटन किया। अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में सौन्दर्य की प्रकृति तथा बलात्मक प्रतिविम्बों के मनोवैज्ञानिक आधार को लेकर जर्मनी में बड़ी गम्भीरता से विचार किया गया। तैतिंग, हर्डर, गेट ने सौन्दर्य-तत्त्व पर विचार प्रकट किया और वाग्ट, श्लेगेल तथा शेलिंग ने तत्त्वबोधी दार्शनिक सूक्ष्मताओं पर प्रकाश डाला। इंग्लैंड में एडमंड बर्क का नाम इस दृष्टि से लिया जा सकता है। बर्क इंग्लैंड में सौन्दर्य-तत्त्व पर विचार करने वाला में अग्रणी था। रूसो का नाम इस दृष्टि से महत्त्व का है। रूसो ने सौन्दर्य-तत्त्व और दार्शनिक चिन्तन दोनों ही दृष्टियों से स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन को समृद्ध किया।

नव-नानाभिः युग में उदात्तवादी विचारों का उदय होने लगा था। सन्

१६७४ ई० में बोआनो (Boileau) ने लाजिंस के सुप्रसिद्ध ग्रन्थ का सहज फांगीसी भाषा में अनुवाद किया। इसका प्रभाव उस समय के साहित्यिकों पर पड़ा। पाण्डु मनघी विचारधारा में लाजिंस का प्रभाव अठारहवीं शताब्दी में पूर्ण रूप से देखने को मिलता है। बौद्धिज क्षेत्र में अमेरिका के स्वाधीनता-प्राम तथा फ्रांस की क्रान्ति का गहरा प्रभाव पड़ा। राजनैतिक परम्परा में छुटकारा पाने तथा निरलुप्त शासन और उसके अत्याचारों के मुक्ति देने के आन्दोलनों ने एक नए युग का सूत्रपात किया। अठारहवीं शताब्दी का उत्तरार्ध लोगों की मानसिक दमन को दूर करने की दृष्टि से अत्यन्त महत्व का है। बौद्धिज क्षेत्र में स्वतन्त्र चिन्तन का प्रवेश हुआ और प्राचीन काल के त्रिज विचारकों की बातों को बिना तर्कों के मान लेने को जो प्रवृत्ति थी उसमें पुरा परिवर्तन आया। पहले के विचारकों के मनो को अभी तक प्रमाण मानने की जो मनोकृति थी वह पूर्ण रूप से बदल गई। इसका प्रमाण जाग्रा के काल से ही मिलने लगता है। जाग्रा का कहना था कि अनुकरण करने कोर्ट घडा नहीं हो सकता। शासन का यह भी कहना था कि प्रतिमान-मध्यम व्यक्ति नृपत्त साधना ही। इन गानों यात्रों का यह यह हुआ कि प्राचीन काल के विचारकों के मनो और विद्वान्तों को लोगों ने नई दृष्टि से देखना शुरू किया। एलिजाबेथ, होरेन, बोआनो आदि का नए गिरे से अध्ययन प्रारम्भ हुआ। उनके मनो का परीक्षण-विशेष आरम्भ हुआ और लोगों ने उनकी कमियों को भी समझने का प्रयास किया। नव-व्यक्ति विचारधारा का पुरा-पुरा आधिपत्य मा १६४० ई० से सन् १७७० ई० तक बना रहा। लेकिन अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम तीस वर्षों में परिवर्तन के गता सीधने लगे थे और स्वच्छन्दतावाद के आविर्भाव की भूमिका तैयार हो रही थी।

इंग्लैण्ड में प्रथम रोमैन्टिसिम इन्ड की परिभाषा की गतिन मा १८१६ ई० तक आगे-आगे इसकी बहुत-सी परिभाषाएँ सामने आईं, फिर भी मात्र एक इन इन्ड का एक निश्चित अर्थ स्पष्ट नहीं हो पाया है। ए०० ए०० ह्यूबन न गानों पुनःक दि दिनाइन एन्ड दान् आन दि रोमैन्टिक आइडियन (सन् १८४० ई०) में रोमैन्टिसिम की १११६६ परिभाषाओं व उपयोगों की गृहण की है। सर्वत्र एक ही अर्थ में इसका व्यवहार नहीं हुआ है। बल्कि इन आन्दोलन का प्रभाव साहित्यिक साहित्य पर पड़ा है। यह प्रभाव साहित्यिकी में प्रत्यक्ष ही अथवा अत्यन्त गतिन साहित्यिक साहित्य इसमें अन्तर्गत को भट्टना नहीं पाया गया है। एक बात में सायं सभी सहमत है कि स्वच्छन्दतावादी चरित्र गुणों में परिभाषित होता है और सर्वत्र के लिए यह कुट्टि-उत्तम का स्थापन करी गया। यह मानता है कि हृदय अपने भावों में गुप्त होता है।

स्वच्छन्दतावादी की एक महत्व की विशेषता उसका वैयक्तिक-न-व्यक्तिम है। वह भावों-वादी होता है। रोमैन्टिक चरित्र होता है। उस दिग्ग-वृत्ति प्रत्य

है। उगने लिए मवेश ही मय कुछ है और ताँ में वह कोई अभिरुचि नहीं रखता। यद्यपि वे प्रति उमरा कोई आकर्षण नहीं। अभिव्यक्तता की दृष्टि में वह अपने को स्वगन्त मानता है। परम्परा और पहले से चले आते हुए नियमों को नहीं मानकर चलने में ही वह अपनी विशेषता समझता है। गीतात्मकता की ओर उमरा प्रवृत्त आकर्षण है। उमर अस्पष्टता और धुंधलापन का मोह है। सपनों में वह गो जाने वाला होता है। रोमांटिक रचनाओं का नायक या तो अवगाद या क्रूर में भरा हुआ है अथवा इमो ठीक विपरीत यह एक बहुत बड़ा विद्रोही है। दोनों में से चाहे वह जो भी हो लेकिन हर अवस्था में वह रहस्यमय है। बैसे ये सभी प्रवृत्तियाँ निमी साहित्य में एर साथ नहीं भी मिल सकती हैं। लेकिन यह सही है कि सर्वत्र स्वच्छन्दतावादी बनासिबम के विरोधी हैं। स्वच्छन्दतावाद का आन्दोलन एक ही समय में सब देशों में देखने को नहीं मिलता।

स्वच्छन्दतावाद की कुछ विशेषताएँ निम्नलिखित हैं

(१) परम्परामुक्त नियमों और शैलियों के प्रति उदासीनता का भाव। बैसे स्वच्छन्दतावादी, गठन का ऐक्य (Unity of form) स्वाभाविक ढंग से काव्य में बना हुआ मानते हैं क्योंकि ऐसा अगर न हो तो भावों को अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता।

(२) भाग्य भग्न पर प्रकृति के सहारे प्रभाव को इसमें स्वीकार किया जाता है। प्रकृति और मनुष्य के बीच एक गहरा और निरन्तर का सम्बन्ध है, ऐसी स्वच्छन्दतावादियों की मान्यता है। इस प्रकार के सम्बन्ध को पहले स्वीकार नहीं किया जाता था। स्वच्छन्दतावादी केवल इतना ही नहीं मानते कि प्रकृति मनुष्य के अस्तित्व का कारण है बल्कि वे यह भी कहते हैं कि वह उसमें कल्पना और अनुभूति का भी उद्देक करती है। वह अपने-आपको मानो मनुष्य के द्वारा अभिव्यक्त करना चाहती है। अतएव स्वच्छन्दतावादी कवियों का ध्यान प्रकृति की गोद में पले हुए प्राणियों की ओर जाता है।

(३) महज भाव से बिना किसी आडम्बर के अपने भावों को प्रकट करने पर स्वच्छन्दतावादी कवि बल देता है। भाषा और अभिव्यक्ति के बनावटीपन से वह दूर रहना चाहता है।

(४) प्राकृतिक दृश्यों का चित्रण किसी वर्णनात्मक काव्य के लिए महत्त्व का माना जाता है लेकिन केवल उद्दीपन विभाव के रूप में उन्हें चित्रित करना वे ठीक नहीं मानते। प्राकृतिक दृश्यों और घटनाओं के पीछे भी एक अर्थ है ऐसा ये कवि मानते हैं। वे मानते हैं कि प्राकृतिक दृश्यों का वर्णनात्मक ढंग अपने आप में निरर्थक मानलूम होता है अगर उससे जीवन के सत्य तथा किसी रहस्य को अभिव्यक्त न हो। स्वच्छन्दतावादी कवि प्रकृति में आध्यात्मिक शक्ति का आरोप करते हैं। प्रकृति में सर्वत्र देवी शक्ति को प्रत्यक्ष वरुन की प्रवृत्ति भी इन कवियों

धादियों के अनुसार नहिं यह है जिनमें अन्तर्दृष्टि है और यह दृश्यमान जगत् की वस्तुओं के अन्तर में प्रवेश कर सकता है जो सबके लिए समझ नहीं है। देखने की अपेक्षा उभरी अनुभूति और भी गहरी होती है। यह जय कुछ देखा है और अनुभव करता है तो वह उससे इन प्रकार अभिभूत हो जाता है और वे अनुभव कुछ इस प्रकार से उसमें मन पर अधिकार जमा लेते हैं कि अपने-आपको व्यक्त किए बिना उसे धन नहीं मिलता। इसीलिए कविता की परिभाषा करते हुए बर्ड्सवर्थ ने कहा है कि कविता, स्वतः स्फूर्त तीव्र मवेदना के अतिरेक का प्रशान्ति में अनुस्मरण है (the spontaneous overflow of powerful feeling recollected in tranquillity)।

शेलेन (१७७२-१८२६) ने पहले-पहल रोमैन्टिसिज्म और क्लासिसिज्म के अन्तर पर प्रकाश डालने का प्रयत्न किया। यहाँ एष बात स्मरण रखने की है कि पहले-पहल जर्मनी में सौन्दर्यशास्त्रियों ने सभी प्रकार के सौन्दर्य का सम्यग्ध अनीम से जोड़ा। उन्होंने मनुष्य की सत्ता का परम सत्ता के साथ सादृश्य धारणाया। अतएव स्वच्छन्दतावादी तब तब सौन्दर्य के अस्तित्व की स्वीकार करने की तैयार नहीं जब तक उसमें असीम (infinite) का किसी न किसी प्रकार समावेश न हो। रूपों के पीछे जो शक्ति त्रियाशील है उस पर वे बल देते हैं। अमूर्त की ओर वे आकृष्ट नहीं होते बल्कि उस स्वाधीनता की ओर वे अधिक रुचि रखते हैं जो एक ही रूप की लेकर सतोष करना नहीं जानती। वह अनवरत प्रयोग और परीक्षण में लगी रहती है और सौन्दर्य के सबंध में अपने को अपनी प्रवृत्ति के अनुसार कभी इस प्रकार से, कभी उस प्रकार से अभिव्यक्त करती रहती है।

मादाम द स्तैल (सन् १७६६ ई०—सन् १८१७ ई०) ने पहले-पहल अंग्रेजी और फ्रांसीसी साहित्यकारों के सामने रोमैन्टिसिज्म और क्लासिसिज्म के विवाद की उपस्थित किया। यहाँ यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि यूरोपीय साहित्य के इतिहास में क्लासिक युग भिन्न भिन्न साहित्यों के लिए एक ही नहीं है। उन साहित्यों में क्लासिक युग उसे ही कहा गया है जिसमें उन साहित्यों में ईसवी सन् की रात्रहवीं शताब्दी के फार्म के रूपात्मक अनुकृति (formal imitation) के सिद्धान्त को अपनाया गया है। क्लासिक युग उसी को कहा जा सकता है जिसमें यह समझा जाता रहा कि महान कलाकारों की रचनाओं की अनुकृति से कलात्मक कृतियाँ या सर्जन हो सकता है।

जब क्लासिसिज्म और रोमैन्टिसिज्म की बात कही जाती है तब लोगों के मन में साधारणतः यह बात आती है कि दोनों में भेद इस बात का है कि एक में सयम (restraint) है तो दूसरे में उच्छ्वास। क्लासिकल रचनाकार मनुष्य को मनुष्य ही मानता है, उसे देवता नहीं बनाता। वह दिव्य आलोक की खोज में

नहीं भटकता। उनके लिए दिन का प्रकाश ही जालोक है। अगर क्लामिसिज्म मनुष्य का अध्ययन मनुष्य को केन्द्र में रखकर करता है तो स्वच्छन्दतावादी अज्ञात और अद्भुत स्थलों में, प्रकृति के उच्छृंखल और उद्दाम दृश्यों में आत्मा की खोज करता है। क्लामिसिज्म सदैव मध्यम मार्ग ढूँढता है। क्लामिसिकल काव्य में अगर क्लाना की उड़ान भरी भी जाय तो भी उसमें एक प्रकार का गमन, एक प्रकार का नियन्त्रण रहता है। क्लामिसिकल रचनाकार मनुष्य की सीमाबद्धता को कभी नहीं भूलता। वह कभी नहीं भूलता कि उसके पैर पृथ्वी पर हैं। वह मन ही छलांग मारे लेकिन फिर वह पृथ्वी पर लौट आता है। वह ऐसी उड़ान नहीं भरता कि पृथ्वी के ऊपर ही ऊपर वायुमंडल में भूलता रहे। इस प्रकार से क्लामिसिज्म अपने को इस जगत् में निबद्ध रखता है और स्वच्छन्दतावाद इस जगत् में परे अन्य जगत् में। स्वच्छन्दतावाद आत्यन्तिकता और उत्कटता के पीछे दौड़ता है। क्लामिसिज्म की आन्तिम सतोष मिलता है जबकि रोमैन्टिक को दुःसाहसिकता में। एक परम्परा के प्रति श्रद्धा का भाव रखता है तो दूसरा नूतनता के प्रति आकृष्ट रहता है। स्वच्छन्दतावाद की प्रकृति उत्तेजना, अशान्ति, ऊर्जा, वैचर्य, आध्यात्मिकता, कुतूहल, प्रगति, स्वयंश्रुता, प्रयोग आदि की है। पहले से चले आते हुए क्लामिसिकल दृष्टिकोण के अनुसार एक विशेष स्थिररूप के मानदण्ड के साथ अनुरूपना में सौन्दर्य का अस्तित्व है जबकि रोमैन्टिक सौन्दर्य के सम्बन्ध में असीम की खोज साए बिना नहीं रहता। क्लामिसिज्म की कठिनाइयों को ध्यान में रखकर नीत्या ने उसके दो प्रकार बताए हैं। एक को वह स्थिरशील और दूसरे को गतिशील कहता है। इस दृष्टि से गैकमपियर को गतिशील क्लामिसिकल रचनाकार कहा जा सकता है।

टी० ई० ह्यूम (T E Hulme) ने क्लामिसिज्म और रोमैन्टिसिज्म के अन्तर को स्पष्ट करने का प्रयास किया है। उसका कहना है कि कविता में दोनों में जो अन्तर दीख पड़ता है वह अन्तर इसलिए है कि सृष्टि और मनुष्य के सम्बन्ध में दोनों के दृष्टिकोण में अन्तर है। रोमैन्टिक कवि मनुष्य का सम्बन्ध असीम से जोड़ता है और वह सब समय असीम की बातें करता रहता है। मनुष्य की शक्तियाँ सीमित हैं और कुछ भी करने की उसकी आकांक्षा इस सीमाबद्धता के कारण सन्तुष्ट हो जाती है। अतएव उसे क्या होना चाहिए और कहाँ तक वह उसे कर सकता है इन दोनों में एक बहुत बड़ा व्यवधान है। इस व्यवधान के कारण स्वच्छन्दतावादी के मन में तिकता भर उठती है और इसीलिए बाद में चलकर उसमें एक उदासी भर कर जाती है। इसीलिए स्वच्छन्दतावादी कविता में एक प्रकार की अस्पष्टता, एक प्रकार का धुंधलापन देखने को मिलता है और साथ ही यह भी लगता है कि वह एक प्रकार की असीम में चला से जाने वाली है। साधारणतः लोग के मन में कविता के सम्बन्ध में यह धारणा बन गई है कि अगर

वह एक अस्पष्ट, अज्ञात और रहस्यमय जगत् की ओर खींच ले जानेवाली न हो तो वह कविता ही नहीं है; जैसे कविता की अस्पष्टता ही उम्हे आकृष्ट करती है और उसे ही वे कविता का एक विशिष्ट गुण मानते हैं। स्पष्ट ही ऐसी धारणा के मूल में स्वच्छन्दतावादियों की दृष्टिभंगी का प्रभाव है।

बुद्धिवादिता के आतिशय के कारण मनुष्य के सामने कई प्रकार की समस्याएँ आ खड़ी होती हैं। बुद्धि और तर्क सदेहमूलक हैं। मनुष्य की आस्थाओं, उसके संस्कारों को इनसे गहरा घक्का लगता है। उसके सारे विश्वास, उसे शान्ति प्रदान करनेवाली, आस्थाएँ जब चूर्ण-विचूर्ण हो जाती हैं तब वह अपने लिए आस्थाओं वाले एक नये जगत् का निर्माण करना चाहता है। मनुष्य की देवता बनाने और इसी पृथ्वी पर स्वर्ग बसाने की स्वच्छन्दतावादियों की प्रवृत्ति के मूल में यही मनीषज्ञानिब तथ्य कार्य करता रहता है। स्वच्छन्दतावादियों पर हमों के इस मिथान्त का बहुत अधिक प्रभाव पड़ा है कि मनुष्य मूलतः अच्छा होता है और परिस्थितियों के कारण उनमें सरावियाँ आ जाती हैं। स्वच्छन्दतावादी सिद्धान्त के मूल में इसका स्पष्ट प्रभाव देखने को मिलता है। स्वच्छन्दतावादी के मन में यह भावना काम करती रहती है कि व्यक्ति के भीतर असीम संभावनाओं का भण्डार है। उसका लाभ समाज को इसलिए नहीं प्राप्त होता कि नाना प्रकार की विरोधी शक्तियाँ मनुष्य को दबा रखती हैं। स्वच्छन्दतावादियों का विश्वास है कि अगर उन्हें दूर कर दिया जाय और समाज को फिर से स्थिरस्थित किया जाय तो मनुष्य के भीतर की संभावनाओं के लिए पतिशील होने तथा अग्रसर होने का अवसर मिलेगा। न्यासिसिद्धम मनुष्य को असाधारण भाव से स्थितिशील और सीमा में निबद्ध प्राणी मानता है, जिसकी प्रकृति पूर्ण रूप से अपरिवर्तनशील है। परंपरा और सुनियोजन के द्वारा ही उससे भीतर के कुछ अच्छी चीज पाने की आशा की जा सकती है। वेनिन आज के वैज्ञानिक मनुसंधानों ने न्यासिसिद्धम की इस चिन्ताधारा को सार्थक नहीं रहने दिया है।

ह्यूम का कहना है कि मनुष्य के स्थितिशील गुणों को जब पलपूर्वक दबा दिया जाता है तब उसने भीतर एक प्रतिक्रिया होती है और वह अपने आपकी नए रूप में अभिव्यक्त करना चाहती है। मनुष्य के स्थितिशील गुणों में भूत और यौन भावना के समान भगवान् में आस्था भी एक गुण है। भगवान् में आस्था के भाव को बुद्धिवादिता ने दबा डाला था अतएव ह्यूम के अनुसार स्वच्छन्दतावादियों ने मनुष्य में देवता की प्रतिष्ठा कर जेसे एक नये धर्म की ही प्रतिष्ठा कर डाली। स्वच्छन्दतावाद को वह split religion कहना है। चाहे जो हो, आज भी स्वच्छन्दतावाद और न्यासिसिद्धम की नई-नई दृष्टि में देगने का प्रभु बस ही रहा है।

कल्पना और स्वच्छन्द कल्पना

कविता को समझने के जितने प्रयत्न हुए हैं उनमें प्रायः ही इस बात को स्वीकार किया गया है कि प्रकृति के रहस्यों को सह्राई तक समझने तथा उनमें जो सत्य निहित है उसे समझने की शक्ति कविता के भूल में है। कवि में यह शक्ति होनी है कि वह भीरे उसे देख सकता है और उसका अनुभव कर सकता है। कवि अपने देने हुए सत्य को रूप देता है। उस रूप के सहारे हम उसके देखे और अनुभव किए हुए सत्य को सहज ही देख और अनुभव कर पाते हैं। कवि में सत्य तक पहुँचने की शक्ति के साथ उसे रूप देने की भी शक्ति होती है। ये सत्य पहले अस्पष्ट और घुघले रूप में ग्रहण होते हैं लेकिन बाद में चलकर स्पष्ट भावों और विचारों का रूप ले लेते हैं। इन भावों और विचारों को रूप देने की शक्ति को ही कल्पना कहते हैं। इसीलिए कविता को कल्पना की अभिव्यक्ति कहा गया है।

कल्पना (imagination) को समझने के नाना प्रकार के प्रयास हुए। अति प्राचीन काल से लेकर आज तक इसके सबंध में कुछ न कुछ कहा जाना रहा है और नाना प्रकार की दृढ़ी परिभाषाएँ प्रस्तुत की गई हैं। कल्पना को वह शक्ति या प्रक्रिया कहा गया है जिससे प्रतिच्छवि का सर्जन (image-forming) संभव हो पाता है अथवा जिसके सहारे प्रतिच्छवि को ग्रहण या प्रत्यक्ष किया जाता है। अमूर्त धारणाओं और प्रत्ययों को कलाकार इसी के सहारे मूर्त रूप देता है। मनुष्य इसी के सहारे सर्जन में गम्य होता है। इसी के सहारे कलाकार या कवि 'वस्तु' या 'परिस्थिति' के अंतर में प्रवेश कर सकता है। इस प्रकार से यह सहज ही देखा जा सकता है कि कल्पना वह शक्ति है जिसके द्वारा सामूहिक या व्यक्ति रूप से प्रतिच्छवि को चाक्षुष-प्रत्यक्ष करना संभव है और फिर जिसके सहारे उन प्रतिच्छवियों को आदर्श रूप दिया जा सकता है। बहुत लोगो ने इस कल्पना को ही कलात्मक सृष्टि कहा है।

कल्पना (imagination) के साथ ही एक और शब्द पर थोड़े में प्रकाश डालना आवश्यक है। यह शब्द फैंसी (fancy) है। इसे स्वच्छन्द कल्पना, स्वेर कल्पना, कपोल कल्पना आदि शब्दों में व्यक्त किया जा सकता है। साधारणतः फैंसी से यही समझा जाता है कि यह वास्तविकता से परे है। इससे यह समझा

जाता है कि जैसे यह अपने मे दिवा-स्वप्नों को समाहित किए हुए है। इसमें विचारों का तारतम्य नहीं होता और कभी-कभी तो वे विचार हास्यकर होते हैं जिनको परार्थ से न जैसा कोई प्रयोजन है और न जैसे वे यथार्थ की परवाह ही करते हैं। समझा यह जाता है कि यह स्वैर-कल्पना (fancy) सिर्फ मनोविनोद के लिए होती है।

Imagination (कल्पना) शब्द लैटिन के Imaginatio शब्द से निकला है। इस लैटिन शब्द का अर्थ 'मानसिक चित्र (image) की सृष्टि' समझा जाता रहा है। इस प्रकार से imagination का अर्थ रूपों की सृष्टि करना हो गया है। Fancy (स्वैर कल्पना) शब्द के सम्बन्ध में कहा जाता है कि यह जर्मन शब्द Fantasia के अनुरूप है। यह शब्द ही अंग्रेजी में Fancy हो गया है। बहुत पहले Imagination (कल्पना) तथा Fancy (स्वच्छन्द कल्पना) दोनों ही एक ही अर्थ में प्रयुक्त होते थे।

हम यह देख चुके हैं कि प्लेटो कलात्मक कृति को सत्य की कसीटी पर बसना चाहता है, यह स्वाभाविक है कि वह कल्पना के सबध में अपने इसी दृष्टिकोण से विचार करे। प्लेटो के समय Imagination (कल्पना) और Phantasia (कपोल कल्पना) में कोई अन्तर नहीं माना जाता था। नैतिरता-प्रधान अपने दृष्टिकोण के कारण प्लेटो कल्पना (phantasia) को निम्न आत्मा का व्यापार मानता है। उसका कहना है कि यह मनुष्य को भ्रम में डालनेवाली और गलत परिणाम पर पहुँचानेवाली है, अतएव प्लेटो इससे सावधान रहने की सलाह देता है। उसका कहना है कि इसी के कारण बबि बुद्धि और तर्क की तिलाजलि देकर ख्याती बुनियाद में बाँत करता है। उसके मतानुसार कवि इसी के प्रभाव में जाकर अवास्तव जगत् की सृष्टि कर उन सबों को उद्दीपित करता है जो पाठकों को विवेकहीन बनाते हैं। वैसे अन्यत्र उसने यह भी स्वीकार किया है कि एक प्रकार की ऐसी भी phantasy (कल्पना) है जो तर्क से परे होती है। वहाँ तर्क की पहुँच नहीं होती। इसी के सहारे मनुष्य दिव्य दृष्टि प्राप्त करता है। Phantasy (कल्पना) के जरिए मनुष्य का भगवान् के साथ सबध स्थापित हो जाता है। प्लेटो इस बात को स्वीकार करता है कि सत्य और बविता के साथ कल्पना का सबध है। बाद में उसने यह भी स्वीकार किया है कि मनुष्य इसके सहारे विगुद्ध सौन्दर्य के स्वरूप से परिचित हो सकता है।

बविता को जिन सत्य की कसीटी पर प्लेटो बसना चाहता है उसने एरिस्टाटल महमत नहीं है। उसका कहना है कि कलाकृतियाँ म जिन बाह्य सत्य का चित्रण होना है वह सत्य विज्ञानादि के सत्य से भिन्न है। उसका यह भी कहना है कि एव ही सत्य का चित्रण साहित्य और विज्ञान में अलग-अलग ढंग से होना है। एरिस्टाटल का कहना है कि साहित्य या कला अधिन वास्तविकता

के माध्यम 'वस्तु' को चित्रित करती है क्योंकि कला के चित्रण में 'वस्तु' में निहित वास्तविकताओं की विनिष्टताओं का चित्रण होता है। इसे कुछ और स्पष्टता से समझने को हम कोशिश करें। कलासृष्टि के पीछे दो शक्तियाँ क्रियाशील रहती हैं : (१) प्रकृति की शक्ति, जो मुख्य रूप से कलाकार को प्रेरणा देती है और कला के भाव-पक्ष के मूल में रहती है, (२) कलाकार के अन्तर की अपनी शक्ति जो प्रकृति की प्रेरणा से क्रियाशील होती है और जिसमें उसके अन्तर में भावों का उदय होना है। कलाकार के अन्तर की शक्ति उग भावों को सर्वसम्मत और सुमम्बद्ध बनाती है और उन्हें कलाकार शब्दों में अभिव्यक्त करता है। कलाकार की यह शक्ति तथा प्रकृति की उत्प्रेरक शक्ति दोनों मिलकर उसके अन्तर में वाच्य या कला को रूप देती हैं। कलाकार के अन्तर में यह शक्ति जिन्ना किसी आभास के क्रियाशील हो जाती है। वैसे इस बात से इनकार नहीं किया जा सकता कि उसमें कलाकार के मस्तिष्क का भी कुछ योग रहता है। अतएव रूप-विधान को प्राधान्य नहीं देने पर भी इसे मानना ही पड़ेगा कि कवि के भावों की समुचित अभिव्यक्ति के लिए यह (रूप-विधान) एक साधन है और इसमें कवि को सहायता ही मिलती है।

इसमें यह सहज ही देखा जा सकता है कि भाव-पक्ष जो प्रकृति की शक्ति की देन है और कला-पक्ष जो कवि की अपनी निज की शक्ति का फल है और जिसमें कवि की प्रतिभा और उसके भाषास सन्निहित हैं—एक-दूसरे से जुड़े हुए हैं। यह समझना ठीक नहीं होगा कि ये दोनों स्वतन्त्र, निरपेक्ष और समम्बद्ध शक्तियाँ हैं जो बाहर से आती हैं और एक-दूसरे से मिलकर वाच्य-रचना में सहायक होती हैं। वास्तव में ये दोनों एक ही शक्ति के दो रूप हैं और इन दोनों के द्वारा ही कलाकृति विकास को प्राप्त होती है। ये दोनों ही मिलकर कल्पना (imagination) कहलाती हैं। यही वह मूल शक्ति है जिसमें उत्प्रेरक वाच्य या महत् कलाकृति की सृष्टि होती है। प्रकृति से पाई हुई वस्तु को कवि एक अपूर्व रूप देता है। उससे एक मोन्दय की सृष्टि करता है। यह केवल प्रकृति द्वारा उत्प्रेरित भावों का सघात मात्र नहीं है बल्कि यह सृष्टि भव्य है, महत् है। इस प्रकार का सर्वजन करने वाली शक्ति को ही कल्पना कहा गया है। इसके द्वारा उस कृति में एक विशिष्टता, एक भव्यता का समावेश हो जाता है, क्योंकि कल्पना भावों और संवेदनाओं को अमूर्त से मूर्त बनाती है। ये भाव और संवेदनाएँ कल्पना के द्वारा एक स्पष्ट रूप धारण कर लेती हैं। कवि नाना कोषों से—रूपक, उपमेया आदि अलंकारों के सहारे तथा शब्दों के कुशल प्रयोग से—उन अमूर्त भावों और संवेदनाओं को सहृदय के हृदय में स्पष्ट रूप से मूर्तिमान कर देता है। इसी को लक्ष्य कर शेक्सपियर ने कहा है

The poet's eye in a fine frenzy rolling
Doth glance from earth to heaven, from heaven to earth
And as imagination bodies forth
The form of things unknown, the poet's pen
Turns them to shape and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

यह निगम भाव से, बिना किसी पूर्वानुग्रह के एरिस्टाटल ने फॉन्टेसी (कल्पना) को समझने की चेष्टा की है। उसका कहना है कि कोई भी धारणा या प्रत्यय (concept) अपने अनुरूप कल्पना के बिना संभव नहीं है। एरिस्टाटल के इस मत का बहुत अधिक प्रभाव आलोचना पर पड़ा और शताब्दियों तक प्रभाव बना रहा। शब्दों ने Phantasia (कल्पना) को अपनी वाक्य-प्रतिभा कहा है। कल्पना के द्वारा ही वह अभिव्यक्ति अथवा दृष्टि (vision) को संभव मानता है। उसके अनुसार फॉन्टेसी के बिना कविता नहीं हो सकती। एरिस्टाटल का कहना है कि इन्द्रियों से प्रत्यक्ष लिए हुए ज्ञान से फॉन्टेसी सक्रिय हो उठती है और वस्तुओं तथा उनके पारस्परिक सम्बन्ध को प्रतिच्छवियों (images) के रूप में उपस्थित करती है। इस तरह की प्रतिच्छवियों से तर्कणा (reason) अपने भावों का आहरण करती है। एरिस्टाटल के अनुसार अनुभवों के भीतर से ज्ञान के आकलन की प्रक्रिया में इन्द्रिय (sense) और भाव (thought) के बीच प्रतिच्छवियों में मध्यवर्ती का कार्य करती हैं। साधारणतः यह समझा जाता है कि इन्द्रियाँ जो भी अनुभव ग्रहण करती हैं उनसे कल्पना, वस्तुओं और उनके पारस्परिकसम्बन्धों की प्रतिच्छवि को रूपायित करती है और जब भी चाहें उसे अथवा एक साथ बहुत-सी प्रतिच्छवियों को हमारे समक्ष उपस्थित कर सकती है। इन प्रतिच्छवियों में कहाँ तक सत्य है तर्कणाश्रित इसका विवेचन करती है और उसी से विचारों या भावों का उद्भव होता है तथा वे भाव या विचार ही स्मृति में बने रहते हैं।

सन् ईसवी की सत्रहवीं शताब्दी में हॉब्स (Hobbes) ने कल्पना (imagination) को ह्रासमान अनुभूति (decaying sense) कहा। हॉब्स के इस कथन की उत्पत्ति अपनी व्याख्या से समझा जा सकता है। मनुष्य के मोक्षिक या प्रारम्भिक विचारों या भावों को वह सवेद या अनुभूति (sense) कहता है। उसका कहना है कि मनुष्य के मत में किसी प्रकार की धारणा का होना संभव नहीं अगर वह पहले पूर्णरूप से या अशत, इन्द्रियों में अनुभूत न हुई हो। उसने बतलाया है कि सवेद या अनुभूति का कारण बाह्य वस्तु है। बाह्य वस्तुएँ हमारी भिन्न-भिन्न इन्द्रियों पर अपना प्रभाव डालती हैं, जैसे स्वाद या स्पर्श अथवा देखने, सुनने तथा गंध की अनुभूति तभी होती है जब संबंधित इन्द्रियों पर उस

प्रकार की बाहरी वस्तुएँ अपना प्रभाव डालती हैं। ये सभी इन्द्रियानुभूतियाँ, हाब्स के अनुसार, उन बाहरी वस्तुओं में सन्निहित गुणों के कारण उत्पन्न होती हैं। इन गुणों की हमें प्रतीति होती है या हम इनका आभास पाते हैं। इसे ही हाब्स 'फैन्सी' कहता है। सवेद या अनुभूति हर हाब्स में, हाब्स के अनुसार, प्राथमिक फैन्सी (Original Fancy) है। हासमान अनुभूति और कल्पना की पर्चा करते हुए हाब्स कहता है कि जिस वस्तु को हम देख रहे हैं वह हमारे सामने से अगर हटा ली जाय अथवा अगर हम अपनी आँखें बन्द कर लें तो भी उस देखी हुई वस्तु की प्रतिच्छवि हमारे भीतर बनी रहती है। वैसे यह धुधली अवस्था होगी। और यह स्वाभाविक है कि सोचे जो वस्तु हमारे सामने है और उसे हम देख रहे हैं वह उस प्रतिच्छवि से स्पष्ट होगी। हाब्स का कहना है कि किसी वस्तु को देखने की क्रिया में हमारे भीतर जो प्रतिच्छवि बनती है उसे ही इतालवी विचारकों ने कल्पना (imagination) कहा है। हाब्स का कहना है कि अग्य इन्द्रियों के सबध में भी वे ऐसी ही बात कहते हैं लेकिन उसे उचित नहीं माना जा सकता। हाब्स ने बतलाया है कि जिसे इतालवी imagination (कल्पना) कहते हैं उसे ही ग्रीक Fancy (फैन्सी) कहते हैं। अतएव हाब्स का कहना है कि imagination (कल्पना) हासमान अनुभूति के सिवा और कुछ नहीं। उसके अनुसार मनुष्य या अन्य प्राणियों में चाहे वे सो रहे हों या जागे हुए हों यह वर्तमान रहती है। धुधली होती हुई अनुभूति या सवेद ही स्मृति (memory) है। अतएव हाब्स कहता है कि कल्पना और स्मृति एक ही वस्तु है। इस प्रकार से हाब्स ने अपने 'लैविश्रायन' (सन् १६५१ ई०) में कल्पना (imagination) के सबध में विचार व्यक्त करते हुए कविता के सबध में भी अपन विचार प्रकट किए हैं। उसका कहना है कि विवेक (judgment) से कविता में संरचना (structure) और शक्ति (strength) का आविर्भाव होता है और फैन्सी में आलंकारिकता का। इस शताब्दी में बौद्धिकता पर अधिक बल दिया जाता रहा और फैन्सी को विवेक तथा तर्कण का परिपक्व माना गया। लेकिन उत्तर स्वच्छन्दतावादी युग में तर्कणा और फैन्सी को एक साथ चलने वाला माना जाने लगा (Fancy and Reason go hand in hand)। यह कहा जान लगा कि बुद्धि, फैन्सी को बहुत पीछे नहीं छोड़ सकती। डाइडेन (सन् १६३१-१७०० ई०) का कहना है कि पात्र (character) और कथा-वस्तु (plot) के बाद उनका संयोजन तथा उनका चित्रण, एक शब्द में प्रस्तुतीकरण, कवि का मुख्य कार्य है। प्रस्तुतीकरण में कवि की सबसे बड़ी सहायक फैन्सी है। डाइडेन का कहना है कि कवि में बुद्धि-विवेक का रहना तो जरूरी है लेकिन फैन्सी ही उसकी सृष्टि को जीवन्त बनाती है। लॉक (Locke) ने बाद में चलकर अपनी रचना 'एसे वन्सर्निंग ह्यूमन अण्डर स्टैंडिंग' (सन् १६६० ई०) में हमारी इन्द्रिया-

अनुभूति की दो विशेषताएँ बतलाईं। प्रथम की उसने प्रधान (primary) कहा। इसमें उन विशेषताओं का उल्लेख किया जो वास्तव में वस्तुओं में घटमान हैं, जैसे आयतन (bulk), आकार-प्रकार (shape) और गति (movement)। दूसरी की उसने अप्रधान (secondary) कहा। इसमें उगने बतलाया कि ये विशेषताएँ हमारी आँख, नाक और कान में हैं जिनसे हमें रंग, गंध और ध्वनि की अनुभूति होती है। लाक ने अप्रधान विशेषताओं को प्रमुखता दी। बहुत लोगों ने हात्म के अप्रधान विशेषताओं को ह्रासमान अनुभूति कहने पर आपत्ति की है। उनका कहना है कि ह्रासमान अनुभूति को किसी उच्चतर काल का उत्प्रेरक मानना कठिन है।

एडिसन ने अपनी रचना 'प्लेजर्ज ऑफ दि इमेजिनेशन' (सन् १७१२ ई०) में आँखों से प्रत्यक्ष की हुई वस्तुओं की प्रतिच्छवियों (images derived from sight) और कल्पना (imagination) को एक ही माना। एडिसन, हाक्स तथा लाक दोनों के विचारों से प्रभावित था, लेकिन लाक का ही उस पर अधिक प्रभाव था। इसे उसने स्वयं स्वीकार किया है। वैसे एडिसन के विचारों से लगता है कि उसने रुचि (taste) की समस्या की ओर अधिक ध्यान दिया और काव्यात्मक प्रक्रिया को इस मर्ग में जैसे भुला ही दिया। प्रकृति और कला से पाए जाने वाले आनन्द पर उसने विस्तार से प्रकाश डाला है। एडिसन के अनुसार कल्पना की सामग्री आँखों से देखी हुई वस्तु से प्राप्त होती है। कल्पना का प्रारम्भिक कार्य वस्तुओं की चाक्षुष प्रतिच्छवि को रूपायित करना है। यह कार्य वस्तुओं के सामने रहते-रहते ही संपन्न हो जाता है। इसका दूसरा कार्य उन भावों या विचारों को रूप देना है जहाँ वे वस्तुएँ आँखों के सामने वर्तमान नहीं रहती। इस प्रकार से एडिसन के अनुसार कल्पना में दो वस्तुएँ हैं : (१) प्रकृति की वस्तुओं का प्रत्यक्ष ज्ञान, (२) चाक्षुष पदार्थ की अनुभूति से उत्पन्न आनन्द अथवा आँखों से देखी हुई वस्तु से उद्भूत भावों का मानस में उदय होना। एडिसन ने प्राथमिक या प्रत्यक्ष आनन्द (primary pleasure) और अप्रत्यक्ष आनन्द (secondary pleasure) की बात कही है। उसका कहना है कि काव्य या कलाकृति में कल्पना का व्यापार दो रूपों में दिखलाई पड़ता है। सबसे पहले तो वह कलाकार या कवि के मन को प्रभावित करती है। कल्पना या यह पहला व्यापार है। कल्पना का दूसरा व्यापार यह है कि वह पाठक या श्रोता के चित्त को अनुकूल प्रतिक्रिया के लिए तैयार करती है। प्रथम व्यापार में कल्पना केवल प्रत्यक्ष या प्रारम्भिक आनन्द की ही सृष्टि में सलग्न रहती है। ये प्रत्यक्ष आनन्द तब उत्पन्न होते हैं जब कि हमारी इन्द्रियाँ बाह्य उत्तेजना के कार्यक्षेत्र की सीमा के भीतर रहती हैं। परन्तु जब वे बाहरी उत्तेजनाएँ किसी मलावस्तु जैसे मूर्ति, चित्र या काव्य का रूप धारण कर लेती हैं तो प्रत्यक्ष आनन्द (primary

pleasure) उत्पन्न करने के साथ उनमें अप्रत्यक्ष आनन्द उत्पन्न करने की भी शक्ति आ जाती है। कविता में कल्पना का यह दूसरा व्यापार ही अधिक सक्रिय रहता है। एडिसन का कहना है कि कचावृत्ति को देखने में कल्पना जब सक्रिय हो उठती है तो उससे जिस आनन्द की प्राप्ति होती है वह दो प्रकार से सन्तुष्ट करने वाला होता है। एक तो हम मूल 'वस्तु' से अनुकृति की तुलना द्वारा आनन्द पाते हैं। कलात्मक अनुकृति जितना ही प्रकृति से मादृश्य रखती है वह उतना ही आनन्द देती है। कला, प्रकृति से होड़ नहीं जगा मक्ती लेकिन इतना सही है कि उसके चिधण में कला उसमें कुछ विशेषत्व ला देती है। दूसरे, हमारे आनन्द का कारण वह आकर्षक सौंदर्य और वैचित्र्य होता है जो नाना प्रकार के भावों के समयोग से उस मूल वस्तु में आ जाता है जिसे प्रकृति में पाना संभव नहीं। कवि अपनी दृष्टि के अनुसार किसी वस्तु के मन्त्र में अपनी दृष्टिबन्धी को हमारे समक्ष रखने में स्वतन्त्र है। फिर ऐसा भी होता है कि जब हम प्रथम उस वस्तु को देखते हैं तो उसकी बहुत-सी विशेषताएँ हमारी दृष्टि में नहीं आती और कवि अपनी कुशलता से उनके प्रति हमें आगस्त्य बना देता है। एडिसन ने दर्शनशास्त्र में व्यवहार में आने वाले शब्द कल्पना (imagination) को और कलाकृतियों के मर्म में प्रयुक्त होने वाले कल्पना शब्द को एक मानने में अपनी भ्रांति का ही परिधाय दिया है। अपनी रचना में इस शब्द की चर्चा को एडिसन ने इतना उत्तम-भेददार बना दिया है कि कल्पना मन्त्रों के विचार स्पष्ट नहीं हो पाए हैं।

एडिसन ने कहा है कि प्रकृत वस्तु में जो पूर्णता पाई जाती है मनुष्य उससे अधिक पूर्णता देखने का अभिलाषी होता है। परन्तु दुर्भाग्य ऐसा है कि इन पूर्ण-आनन्द के अनुरूप प्रतिक्रिया उत्पन्न करने वाली वस्तु प्रकृति में नहीं पाई जाती। एडिसन का कहना है कि परमात्मा ने जब जीवों की मूर्ष्टि की तब हमारी आत्मा का निर्माण करते समय यह ध्यान रखा कि आत्मा में ऐसे सत्त्व हो कि वह ईश्वरीय विभूति और ऐश्वर्य पर मनन कर सके और विविध तथा असाधारण के साथ जो आनन्द जुड़ा हुआ है उसके आकर्षण के कारण वह ज्ञान की लोच में लगा रहे। सौन्दर्य से चुम्ब होकर अपनी भाति की वृद्धि करे तथा मूर्ष्टि को अत्यन्त आनन्ददायक और प्रीतिकर समझे। एडिसन का कहना है कि इसीलिए मध्यता, असाधारणता और मौन्दर्य ये तीन ऐसे धर्म हैं जिनसे प्रभावित होकर हमारी कल्पना में प्राथमिक आनन्द की लहर लहरा उठती है।

हमने देखा है कि ईतनी सन् की सन्तुष्टि जगत्परी में बौद्धिकता पर अधिक बल दिया जान लगा था लेकिन बाद में बुद्धि का स्थान गौण हो गया। जासेफ वार्टन (सन् १७५४ ई०) ने कहा कि सर्जनात्मक कल्पना इसलिये आनन्द देती है कि उसमें सुचिन्तित विवेचना का योग नहीं रहता। हर्बर (सन् १७६२ ई०) ने आलोचक के लिये एक प्रबल कल्पना-शक्ति की आवश्यकता बताई और कहा

कि उसके बिना आलोचक रचनाकार की विशिष्टता की ठीक-ठीक परख नहीं कर सकता। हम (सन् १७१७ ई०) ने बुद्धि और तर्कणा के स्थान पर एक प्रकार से कल्पना को ला बिटाया। कल्पना (imagination) और फैंसी कल्पना (fancy) के अन्तर को स्वीकार किया और फैंसी को निर्वाध दिवा-स्वप्न बहा। उन स्वच्छन्दतावादी कवियों और आलोचकों ने जिनकी रचि प्रकृति में लोकोत्तर शक्ति के अस्तित्व को स्वीकार करने की ओर थी रहस्यवादियों और कान्ट तथा शेलिंग जैसे जर्मन दार्शनिकों से प्रेरणा ग्रहण की। उन्होंने कल्पना को लोकोत्तर बताया। इन लोगों का कहना था कि मन क्रियाशील है। वह निष्क्रिय भाव से प्रभाव नहीं ग्रहण करता बल्कि बाह्य प्रकृति को वह स्वयं अर्थ प्रदान कर अर्थपूर्ण बनाता है। ब्लेक ने सहज ज्ञान (intuition) की एक प्रभिया की रहस्यवादी व्याख्या की है और बतलाया है कि बिना इन्द्रियों की सहायता के और बिना तर्कणा के अनुप्य उस प्रभिया के द्वारा शाश्वत सत्य का ज्ञान प्राप्त करता है। उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक काल में इस तरह की विचारधारा की प्रबलता देखने को मिलती है। ब्लेक ने चरम सत्य को आध्यात्मिक बहा और कल्पना को उसकी दृष्टि बतलाया। उसका कहना है कि कल्पना में ही देखने की शक्ति है। यह इस बात को बिलकुल मानने की उभार नहीं कि बिना कल्पना की सहायता के स्मरण द्वारा प्रकृति की प्रतिच्छवियों की अनुकृति से कविता की सृष्टि हो सकती है। उसका कहना है कि भौतिक वस्तु और आध्यात्मिक यथार्थ के पारस्परिक विरोध को कल्पना ही मिटा सकती है। वह प्रकृति को ही कल्पना कहता है। वह मानता है कि सर्जनारम्भक कल्पना चरम सत्य से आविर्भूत होती है। उसने इस बात की ओर भी ध्यान आकृष्ट किया है कि अवास्तव से उसके निवृत्त होने की बात कहना गलत है। उसके अनुसार कल्पना ही रूप और मूल्य प्रदान करती है। वह प्रकृति को ही कल्पना कहता है। उसके अनुसार कल्पना में रूपरेखा है, समायोजन है तथा अलौकिकता है; लेकिन प्रकृति में ये सब नहीं हैं।

कान्ट ने अपने 'क्रिटिक ऑन पिओर रिजोन' में कहा है कि कल्पना सन्निय गुण या शक्ति है। वह सश्लिष्ट करती है। इन्द्रियों से ग्रहण की जाने वाली सामग्री को वह एक करती है, उनमें एकमूर्तता लाती है। संवेदना (sensitivity) और ज्ञान में वह योगमूर्त स्थापित करती है। उसके अनुसार कलात्मक निवेदन में कल्पना की अव्यक्त क्रियाशीलता में दोष सह्यक होता है।

यहाँ पर एडमंड बर्क के कल्पना-सम्बन्धी विचारों से मक्षेप में परिचय प्राप्त कर लेना उचित होगा। बर्क ने रचि (taste) की चर्चा करते हुए कल्पना के सम्बन्ध में अपने विचार प्रकट किए हैं और ऐसा करते समय उसने साहित्य और कला सम्बन्धी मूल प्रश्नों की छानबीन की है। उसने कई प्रश्नों को हमारे समक्ष रखा है और उनके समाधान की चेष्टा की है। उन प्रश्नों में कुछ ये हैं -

कला और साहित्य के आस्वादन को लेकर इतना रुचि-भेद क्यों है ? कोई कलात्मक या साहित्यिक कृति क्यों किसी को अच्छी लगती है और दूसरे को नहीं ? इस क्षेत्र के लिए ऐसा कोई मानदण्ड है जो सब पर लागू हो ?

बर्क के मतानुसार कला को जीवन से अलग नहीं किया जा सकता। वह कला की एक अलग दुनिया नहीं मानता। उसने बताया है कि मनुष्य को निमी चीज की जानकारी तीन शक्तियों के सहारे प्राप्त होती है। वे हैं इन्द्रिय (sense), कल्पना (imagination) और विवेचना (Judgment)। देखने, सुनने आदि इन्द्रिय-प्राप्त वस्तुओं के द्वारा जो आनन्द प्राप्त होता है वह पड़े-लिखे, ऊँच-नीच सब में समान होता है। कल्पना को वह इन्द्रियों द्वारा प्रत्यक्ष की हुई वस्तुओं की प्रतिच्छवि को प्रस्तुत करने की शक्ति भर मानता है। वह यह भी मानता है कि कल्पना इन भिन्न-भिन्न प्रतिच्छवियों को एक में मिलाकर ये सारे से मजाने की शक्ति है। अतएव उसके मतानुसार कल्पना तथा इन्द्रियों द्वारा प्रत्यक्ष की हुई वस्तुओं में बहुत दूर तक समानधर्मिता होनी चाहिए। अतएव कल्पना-प्रसूत वस्तुएँ सबके लिये समान हैं और उन वस्तुओं में हम इस-लिए आनन्द पाते हैं कि हम उनमें सादृश्य (resemblances) ढूँढते हैं। और हम सादृश्य को ढूँढते समय कल्पना के लिए और धार-सामग्री प्राप्त हो जाती है। विवेचना (judgment) सब समयविमादृश्य, सब समय अन्तर पर बल देती है। इससे कल्पना को और धार मिलना तो दूर, यह उसके मार्ग में बाधा पहुँचानी है और उसे नियन्त्रित करती है।

अब अगर कल्पना-प्रसूत वस्तुएँ सबके लिये समान हैं तो रुचि में भिन्नता क्यों है ? बर्क का कहना है कि रुचि में भिन्नता माना (degree) की दृष्टि में है, जाति (kind) की दृष्टि से नहीं। कुछ लोगों में भाव ग्रहण की क्षमता अधिक होती है और भावों के समझने और उनके विवेचन में वे अधिक प्रयास किए हुए होते हैं। इसको दूसरे शब्दों में यो कहा जा सकता है कि जिन्होंने जीवन को भली-भाँति देखा है और जिन्हें माना भाव के अनुभव प्राप्त हैं उनकी कल्पना को और भी उर्ध्व बनाने में उनकी अनुभूति महायुक्त होती है। तैन्निर ज्ञान ही पर्याप्त नहीं है, जीवन की अनुभूति के साथ-साथ कला का भी ज्ञान होना चाहिए। जब तक मनुष्य माना कलाकृतियों से परिचित नहीं होता, किसी विशेष कलाकृति से उसके लिए आनन्द पाना संभव नहीं। लेकिन एक बार स्पष्ट समझ लेनी चाहिए कि इसमें उसके ज्ञान की ही केवल वृद्धि होती है, रुचि क्यों की लो रहती है। जिन पदार्थों को चिन्तित करने की चेष्टा की जा रही है उनमें अगर परिचय न हो तो कल्पना भुटियुक्त हो सकती है अथवा कलात्मक कृतियाँ का पर्याप्त परिचय न हो तो रुचि अपरिपूरित हो सकती है। विवेचन-गर्भित आनन्दोपलब्धि में वृद्धि का कारण नहीं होती बल्कि उसे सीमित हो करती

है। लेकिन एक स्थल पर बर्ष ने स्वीकार किया है कि केवल इन्द्रियग्राह्य वस्तुओं से ही कल्पना-प्रसूत वस्तुओं का आविर्भाव होता है, ऐसी बात नहीं। विवेचन और मनन-चिन्तन द्वारा कल्पना-प्रसूत वस्तुएँ और भी उत्कृष्ट हो सकती हैं।

बर्ट्सवर्थ और वासरिज ने दिखाया है कि कल्पना (imagination) और कपोल कल्पना (Fancy) मानव मन की जैसे दो आवश्यकताओं की पूर्ति करती हैं और दोनों दो भिन्न-भिन्न प्रकार की विचार-मरणि में परिणत हो जाती हैं जिससे दो भिन्न जाति की कविताएँ उत्पन्न हुई हैं। ये दोनों हैं (१) आनन्द और मनोविनोदन के लिए कविता और (२) 'सत्य' को प्रकाशित करने वाली कविता। ये दोनों जाति की कविताएँ कविता सम्बन्धी दो भिन्न सिद्धान्तों से मेल पाती हैं। उनमें एक 'कला कला के लिए' सिद्धान्त है, जिसमें यह समझा जाता है कि कला में अपने आप एक अच्छाई है और उसके निर्माण के उद्देश्य को उसके बाहर नहीं धोना है। वह आनन्द-प्राप्ति के लिए ही निर्मित होती है और उसका अन्य कोई उद्देश्य नहीं। दूसरा सिद्धान्त यह है, जिसमें यह स्वीकार किया जाता है कि श्रेष्ठ कविता 'सत्य' को प्रकाशित करने वाली होती है। इस सिद्धान्त के अनुसार कविता को उत्तमता इसी में मानी जाती है कि उस 'सत्य' को प्रकाशित करने में वह यहाँ तक सफल हुई है। लेकिन इसका अर्थ यह नहीं कि इसमें आनन्द-प्राप्ति को स्थान नहीं दिया जाता। उस 'सत्य' को प्रकाशित करने में ही वह आनन्द-प्राप्ति का साधन हो जाती है लेकिन यह भी ठीक है कि केवल आनन्द-प्राप्ति के लिए ही इस जाति की कविता नहीं लिखी जाती। 'सत्य' को प्रकाशित करने में वह एक विशेष आनन्द को देने वाली होती है और यह आनन्द पहली जाति की कविता से पाए जाने वाले आनन्द से भिन्न होता है।

भाव-प्रधान कविता 'सत्य' को प्रकट करने वाली होती है। इसमें मूल में कल्पना (imagination) है। यह फौन्सी से भिन्न है। प्रतिच्छवियों (images) की सृष्टि करना दोनों का काम है लेकिन कल्पना मात्र ही सत्य 'सत्य' को भी प्रकाशित करती है। कल्पना-शक्ति द्वारा कवि 'सत्य' तक पहुँचता है और साथ ही प्रतिच्छवियों का निर्माण भी करता है। इसी प्रतिच्छवियों के सहारे 'सत्य' अभिव्यक्त होता है। कवि भाषा के द्वारा इन्हीं भाव-चित्रों को दूसरों तक पहुँचाता है। विज्ञान तर्क द्वारा सत्य तक पहुँचता है जब कि कविता सहज भाव से सत्य को देखती है और उन भाव-चित्रों को ग्रहण कर दूसरों तक पहुँचाती है, जिस शक्ति के सहारे कवि यह समझ कर पाता है वह कल्पना शक्ति है। इसी को ध्यान में रखकर शेली ने कविता की परिभाषा करते हुए कहा था कि सामान्य रूप से कहा जाय तो कविता को कल्पना की अभिव्यक्ति कहा जा सकता है।

कालरिज, जर्मन दार्शनिक तथा रहस्यवादी विचारधारा से प्रभावित था। कल्पना की चर्चा करते हुए वह कहता है कि 'आद्य कल्पना असौम्य, 'अहता'

मे चलती रहने वाली सर्जन की शाश्वत त्रिया की ससीम मन म पुनरावृत्ति है (The primary imagination is repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I Am)। सर्जन, शाश्वत सत्ता की स्वीकृति है जिसमे विषय (object) और विषयी (subject) एक है। सर्जन की इस त्रिया की पुनरावृत्ति को कल्पना मनुष्य के लिए सभव कर देती है। कालरिज, वर्ड्सवर्थ, रस्किन आदि ने वाच्य भाषा को एन विरोध प्रतिभा का परिणाम बतलाया। यह साधारण भाव से देखने, सुनने और अनुभव करने की विशेषता से परे है। यह प्रतिभा केवल सादृश्य और रसम्य के प्रति जागरूक होने तक ही सीमित नहीं है। कविता के सर्जन की प्रक्रिया म सपूर्ण चेतना सलग्न रहती है। इस प्रक्रिया को ही कल्पना कहा गया है।

कालरिज का कहना है कि कलाकार की कल्पना प्रकृति से उठनी ही वस्तु ग्रहण करती है जितनी कि उसमे क्षमता है। कालरिज ने कल्पना की दो जातियाँ बतलाई हैं। एक को वह आद्य कल्पना (primary imagination) कहता है। उनमे मतानुसार मानवीय सभी प्रकार के प्रत्यक्ष ज्ञान मे आद्य कल्पना की सक्रियता बनी रहती है। जिन वस्तुओं की हम अपनी इन्द्रियों द्वारा ग्रहण करते हैं उन्हे यह ज्ञान-गम्य बनाती है। इसी के सहारे प्रत्यक्ष ज्ञान सभव हो पाता है। दूसरी शक्ति को वह महायक या अप्रत्यक्ष कल्पना (secondary imagination) कहता है। अप्रत्यक्ष कल्पना की वह आद्य कल्पना की अनुगूज कहता है। यह आद्य कल्पना की ही प्रतिच्छवि है। यह इन्द्रियों द्वारा ग्रहण की हुई वस्तुओं का विखलेपन करती है। अप्रत्यक्ष कल्पना, चेतन इच्छा-शक्ति के साथ-साथ बनी रहती है। फिर भी वह आद्य कल्पना के समान ही क्रियारत रहती है। उससे उसकी भिन्नता केवल मात्रा और कार्य करने की विधि में है। फिर से सर्जन करने के लिए यह विसीन हो जाती है। इस प्रकार से विघटित और विलीन होकर यह एकसूत्रता लाती है अथवा आदर्श रूप म समूहित करती है। इस तरह से यह रसमी (कपोल कल्पना) से बिलकुल भिन्न है। फेन्सी, काल और स्थान से विमुक्त स्मरण करने की एक विधि है लेकिन सादृश्य के नियमों से प्रस्तुत सामग्री (materials ready made from the law of association) से अपने उपकरण जुटाती है। कालरिज कवि या कलाकार की सजनात्मक त्रिया को परमात्मा की सर्जनात्मक त्रिया के अनुरूप बतलाता है। कालरिज, प्रकृति की अनुकृति को दृढ़-दृढ़ नकल नहीं मानता बल्कि प्रतीकों के रूप म, प्रतीकों के सहारे उनकी व्याख्या मानता है। कालरिज प्रतीकों की कल्पना का विषय मानता है।

वर्ड्सवर्थ, फेन्सी और कल्पना म अन्तर नहीं करता। उसका कहना है कि अगर उनम अन्तर है तो मुख्य रूप से उनके मूल्य (value) की दृष्टि से।

कैसी हमारी प्रवृत्ति के ऐहिक और दायस्यायी अंश को अनुप्राणित करती है तथा भुलाये में डालती है और कल्पना (imagination) हमारी प्रवृत्ति के उस अंश को जो शाश्वत और नित्य है अनुप्रेरित करती है और उस अनुप्रेरणा को बनाए रखने में सहायक होती है। तर्कणा (reason) की परमोत्कर्षावस्था (exalted condition) को यह सत्य ही कल्पना कहा है। हेजलिट ने भावनाओं (emotions) पर आधारित माना है और कल्पना को भावनाओं का आधार बताया है।

रस्किन के अनुसार कल्पना तीन प्रकार से क्रियाशील होती है - (१) कलाकार बिना किसी प्रतीक या रूपक की सहायता के वस्तु में निहित 'सत्य' को सीधे प्रस्तुत करता है, (२) कल्पना सहज भाव से बिना किसी भुक्ति-मोक्ष योजना के अपनी सहज वृत्ति से विखर-हुए विभिन्न तत्वों में सामञ्जस्य लाती है और संपूर्ण को प्रभावोत्पादक बनाने में सहायक होती है, (३) कलाकार उन वस्तुओं के चित्रण के लिए जो लोकोत्तर हैं और जो ठोस-संस्कृत प्रतिच्छवि की सीमा से परे हैं, लघुशक्ति या आलंकारिकता का उपयोग में लाता है जिससे कि उनका अर्थ स्पष्ट हो जाय और उनसे जुड़ा हुआ भाव अभिव्यक्ति हो जाय। वैसे इस सीमा में से किसी को भी रस्किन सर्वनात्मक नहीं मानता। वह कला को सहजानुभूति से उद्भूत मानता है। कला को वह तर्कणा (reason) से परे मानता है।

कल्पना (imagination) शब्द अत्यन्त अस्पष्ट है। इतने लम्बे काल से इतने प्रकार से इस पर विचार किए जाने पर भी यह शब्द आज तक स्पष्ट नहीं हो सका है। आज के आलोचक अपनी आलोचना में इसका प्रयोग कम ही करते हैं। स्वच्छन्दतावादीयों ने इस शब्द के साथ लोकोत्तरता और आध्यात्मिकता का योग कर दिया। इसे आज का आलोचक बिलकुल स्वीकार करने को तैयार नहीं है। आधुनिक युग वैसे भी आध्यात्मिकता की ओर आकृष्ट नहीं होता। आध्यात्मिकता से वह दूर ही रहना चाहता है। प्रकृतवादी या उनके जैसा विचार रखने वाला तो खुल्लमखुल्ला इसमें आध्यात्मिकता लाने की बात या विरोध करते हैं। स्वच्छन्दतावाद के विरोध के कारण भी लोगो ने इससे आध्यात्मिकता के साथ जोड़े जान की ओर उदासीनता दिखाई। आज चित्र (image) पर बहुत बल दिया जाने लगा है अतएव बहुत लोग कल्पना को प्रतीकों के रूप में चित्र के अध्ययन में सहायक मानते हैं। वैसे कल्पना के सम्बन्ध में जो कुछ पहले कहा गया है वैज्ञानिक दृष्टि से उसने विवेचन और परीक्षण की ओर लोगो की आज कोई रुचि नहीं है।

ललित कलाओं का वर्गीकरण

ललित कलाओं के सबंध में यूरोप के विचारकों ने पिछली तीन चार शताब्दियों में नाना भाव से विचार किया है। ललित कलाओं के वर्गीकरण का प्रश्न भी उन विचारकों के सम्मुख महत्त्व का रहा है। ललित कलाओं से जुड़ी हुई विभिन्न समस्याओं की चर्चा करने के पहले मोटे तौर पर कलाओं के सबंध में सामान्य कुछ जानकारी प्राप्त कर लेना आवश्यक है। सर्वप्रथम कलाओं के दो विभाग किए गए हैं (१) ललित कला, (२) उपयोगी कला। उपयोगी कला को ललित कला से निम्न स्थान दिया जाता रहा है। ललित कलाओं में स्थापत्य-कला (architecture), मूर्तिकला (sculpture), चित्रकला (painting), नृत्यकला (dancing), संगीतकला (music) और कविता (poetry) आदि की गणना होती है। उपयोगी कलाएँ बर्तनीगरी, सुहारी, बर्तन बनाने की कला, जुलाहे का काम, कपड़ा रमने का काम आदि हैं।

ललित कला मनुष्य को आनन्द पहुँचाने वाली है और उपयोगी कला उसके जीवन के लिए उपयोगी और आवश्यक वस्तुओं को जुटाने वाली है। ये दोनों प्रकार की कलाएँ मनुष्य के विकास का प रचय देने वाली हैं। उपयोगी कलाओं का आविष्कार और विकास मनुष्य के जीवन-धारण और सुख के लिए हुआ। इन कलाओं के विकास के साथ-साथ अपनी स्वाभाविक सौन्दर्यप्रियता के कारण मनुष्य ललित कलाओं की ओर झुका होगा। शारीरिक आवश्यकताओं की पूर्ति के साथ-साथ उसे मानसिक भूख मिटाने की आवश्यकता महसूस हुई होगी। इस प्रकार से ललित कलाएँ उसके मानसिक विकास का परिचय देती हैं। वैसे ललित कलाओं के प्रादुर्भाव के सबंध में सभी एवमत नहीं हैं कि बचपन का प्रारम्भ हुआ और ठीक किस उद्देश्य की पूर्ति के लिए मनुष्य ने उनका आविष्कार किया।

ललित कलाओं के दो विभाग किए जाते हैं (क) आँख से सबधित कलाएँ (ख) कान से सम्बन्धित कलाएँ। आँख से सम्बन्धित कलाएँ स्थापत्यकला, मूर्तिकला और चित्रकला हैं तथा कान से सबधित कलाएँ संगीत और कविता हैं। निम्न माध्यम से ये कलाएँ अपने आपकी अभिव्यक्त करती हैं, इस दृष्टि

से भी इन कलाओं का स्थान निर्धारित किया गया है। ये माध्यम स्थूल से सूक्ष्म तक हो गये हैं। स्पष्टतर और सूक्ष्मतर माध्यमों की दृष्टि में रङ्गपर इन कलाओं की उच्च या निम्न स्थान देते हैं। हीमेल ने स्थापत्यकला को सबसे नीचा स्थान दिया है और पविता को सबसे ऊँचा। स्थापत्यकला में जिन उपकरणों—इंट, पत्थर आदि—का उपयोग किया जाता है वे अत्यन्त स्थूल और प्रत्यक्ष हैं। इन स्थूल उपकरणों के माध्यम से ही स्थापत्यकला अपने आपकी प्रवांशित करती है। बारीकर इन स्थूल उपकरणों की एक विशेष उद्देश्य से मजाता है और इस प्रकार से ये उपकरण कलात्मक रूप ग्रहण करते हैं। मूर्तिकला के उपकरण भी सपूर्ण रूप से स्थूल ही हैं। कलाकार पत्थर, सगमरमर या विशेष घातुओं को माध्यम बनाता है। कलाकार ही उन्हें अर्थपूर्ण बनाता है। अपने आप वे उन अर्थों को नहीं व्यक्त करते। इन निर्जिव पदार्थों के माध्यम से कलाकार हमारे सम्मुख एक जीवन रूप उपस्थित कर देता है। चित्रकला में कला इन स्थूल उपकरणों का सहारा नहीं लेती। मूर्तिकला में कलाकार जिस माध्यम का सहारा लेता है उसमें सम्याई, चौड़ाई और ऊँचाई तीनों ही वर्तमान हैं लेकिन चित्रकार के फलक में सम्याई और चौड़ाई मात्र रहती है, ऊँचाई नहीं। चित्रकार अपनी मूर्तिका के सहारे उस फलक पर अपने चोखल से रूप, रङ और भावृत्ति का चित्रण करता है और उस चित्रित की जाने वाली 'वस्तु' को हमारे समक्ष उपस्थित कर देता है। संगीत का माध्यम स्वर है। स्वर के आरोह-अवरोह तथा नाना मौशल से संगीतज्ञ विशेष-विशेष भावों को उपस्थित करता है और सुननेवालों के हृदय में नाना भाव-तरंगों की जाग्रत करने में समर्थ होता है। मन्त्र में कविता है जिराका माध्यम शब्द हैं। ये शब्द भावों के संकेत हैं और इन्हीं संकेतों द्वारा कवि पढ़ने वाले या सुनने वाले के मन में भावों की जाग्रत करता है।

इस प्रकार से कलाओं का वर्गीकरण करते समय तीन बातें स्पष्ट हो जाती हैं (१) कलाएँ अपने आपकी किसी-न-किसी माध्यम से अभिव्यक्त करती हैं, वे माध्यम चाहे स्थूल हो या सूक्ष्म हो, (२) मस्तिष्क तक इनकी पहुँच दो उरिए से होती है—(क) देखने की शक्ति से या (ख) सुनने की शक्ति से, (३) कलाएँ प्रतीकात्मक हैं। प्रतीकों के रूप में ही वे ग्रहण की जाती हैं और यह बात इन्द्रियों से परे है। विषय ग्रहण कराना ही उनका उद्देश्य है। अतएव यह कहा जा सकता है कि कला, वास्तविक की विषय रूप में अभिव्यक्ति है। कलाओं के विषय-ग्रहण कराने की क्षमता को ध्यान में रखकर नाना प्रकार से विचार किया गया है।

विक्टर कुज़े (Victor Cousin) का कहना है कि ललित कलाओं की विशेषता इस बात में है कि उनमें अभिव्यक्ति की स्वतन्त्रता होती है। इस दृष्टि से उसने स्थापत्यकला का स्थान सबसे निम्न बतलाया है क्योंकि उसमें वास्तुकार (architect) को सब समय उपयोगिता का ध्यान में रखना पड़ता है अतएव

उसमें अभिव्यक्ति की उत्तनी स्वतन्त्रता नहीं रहती। कुर्जें वा यह मत हीगेल के मत के अनुरूप है। हीगेल ने संज्ञित कलाओं का वर्गीकरण निम्नलिखित रूप में किया है। हमने पहले ही देखा है कि वह स्थापत्यकला को सबसे निम्न स्थान प्रदान करता है और कविता को सबसे उच्च। उसका कहना है कि स्थापत्यकला में इन्द्रियग्राह्य उपकरणों की बहुलता है लेकिन वह प्रतीकात्मक है। उससे अनुसार मूर्तिकला, स्थापत्य की अपेक्षा आदर्शों की ओर अधिक अभिसर है क्योंकि उससे जीवधारी को चित्रित किया जाता है। इस क्रम से उससे अनुसार चित्रकला का स्थान आता है क्योंकि उसमें मूर्तिकला के समान स्थूल उपकरणों की आवश्यकता नहीं होती तथा उसमें स्थानगत (Space) लवाई-छोड़ाई तो रहती है लेकिन ऊँचाई से वह अपने को मुक्त कर लेती है। इससे बाद ही उसने संगीतकला को रखा है। संगीत के संबंध में उसका कहना है कि वह सभी कलाओं से अधिक आत्मनिष्ठ (subjective) है। स्थानगत उसके सभी तत्त्व विलुप्त हो जाते हैं तथा अंतर की सवेगात्मकता ही उसका उपनीष्ट है। कुर्जें ने कविता को सार्वभौम अभिव्यक्ति की अधिकारिणी कहा है। उसके अनुसार सभी कलाएँ उसमें अंतर्हित हो जाती हैं। उसने बताया है कि महाकाव्य में स्थापत्य, मूर्ति तथा चित्रकलाओं की विद्योपता देखी जा सकती है। गीतियों (odes) में संगीतकला की विद्योपता रहती है तथा नाटकों में स्थापत्य, मूर्ति तथा चित्र जैसी प्रतीकात्मक कलाओं (plastic arts) तथा संगीतकला दोनों का समन्वय देखने को मिलता है। ऐसे कलाओं के वर्गीकरण को लेकर तरह-तरह के विचार प्रस्तुत किए गए हैं। कलाओं की सूची भी एक तरह की नहीं है। मुनरों ने अक्षरों के नाम से एक ही कलाओं के नाम गिनाए हैं। जैसे कलात्मकता की दृष्टि से ऊपर की बताई पाँच कलाएँ ही अर्थ रखती हैं।

कलाओं के संबंध में काण्ट, शेलेगर, सोल्जर (Solger), हीगेल, श्लेयरमाचर (Schleiermacher) आदि जर्मन विचारकों ने बड़े विस्तार से विचार किया है। उनकी अपनी एक विशेष दृष्टिअंगी है। उनका कहना है कि चित्रकला मूर्तिकला और स्थापत्यकला में कल्पनामूलक सृष्टि (imaginative creation) के तत्त्वों का प्राधान्य रहता है जबकि नृत्यकला, अभिनयकला और संगीतकला में सवेगात्मक अभिव्यक्ति (emotive expression) के तत्त्व प्रधान होते हैं। उनका मत है कि कविता में इन दोनों तत्त्वों का समन्वय देखने को मिलता है। अर्थात् कविता में जो अभिव्यक्ति रहती है उसमें कलाओं और सार्वभौम दोनों का समन्वय होता है। इन जर्मन विचारकों की दृष्टि में कलाओं में कविता की एक विशिष्ट स्थान प्राप्त है। कविता आधुनिक काल में जनदेशी भाषा में इन मतों को प्रस्थीकार किया है और बताया है कि यह समझना सज्ज है कि अभिप्राय कलाएँ विभिन्न दृष्टियों द्वारा ग्रहण किए गए प्रधानों का प्रतिनिधित्व करती हैं।

उसके अनुसार कवि भी आँखों से प्रत्यक्ष करने वाले प्रभावों को उत्पन्न कर सकता है। संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि जो कवि को भी उन्हीं विचारों के समुदाय में अंतर्भूत किया जा सकता है जो कविता को बोलता हुआ चित्र और चित्र को मूक कविता मानते हैं।

साहित्य और ललित कलाओं का संबंध विविधता से पूर्ण है। साथ ही यह संबंध अत्यन्त उत्तमन में भी ढालने वाला है। कवियों ने प्रकृति की वास्तविकताओं को जिस प्रकार अपनी रचना का विषय बनाया है उसी प्रकार उन्होंने मूर्तियों, चित्रों तथा संगीत को भी अपना विषय बनाया है। इन विषयों को लेकर कवियों ने बहुत-कुछ लिखा भी है। इसी प्रकार चित्रकारों ने भी कविता को अपना विषय बनाया है। साहित्य के क्षेत्र में इस प्रकार के प्रयास किए गए हैं कि उसमें चित्रकला जैसी प्रभावोत्पादकता लाई जाय। शब्दों के सहारे कवियों ने चित्र-निर्माण भी चेष्टा की है। जिस प्रकार रीरगों के व्यवहार से चित्रकार विशेष-विशेष प्रभाव उत्पन्न करने में सक्षम होता है उसी प्रकार कवियों ने रीरगों की तरह शब्दों का उपयोग करने का प्रयास किया है। कविता में संगीत जैसा प्रभाव उत्पन्न करने की भी चेष्टा की गई है। इतना ही नहीं, कविता में मूर्तिकला की विशेषताओं को भी लाने का प्रयास किया गया है। इस तरह से विभिन्न ललित कलाओं के बीच आदान प्रदान चलता रहा है और बहुत बार इस प्रयास में अभूतपूर्व सफलता भी प्राप्त हुई है। वैसे जब यह कहा जाता है कि कविता में मूर्तिकला या चित्रकला की विशेषताओं को लाने का प्रयास किया गया है तो इसका अर्थ इतना ही भर है कि कविता उसी तरह का प्रभाव उत्पन्न करती है जैसा कि मूर्तिकला मथवा चित्रकला से प्रभाव उत्पन्न किया जाता है। कविता भी संगीत का विषय हो सकती है। नाट्य और प्रगीतो में साहित्य और संगीत का मिलन देखा जा सकता है। मूर्तियाँ आदि के पीछे और विशेष रूप से मध्ययुग की मूर्तिकला में साहित्य की प्रेरणा देखी जा सकती है।

इटली में ईसवी सन् की सोलहवीं शताब्दी में तथा फ्रांस में सत्रहवीं शताब्दी में ललित कला शब्द का प्रयोग होने लगा। उस समय ललितकला का अर्थ चित्रकला, मूर्तिकला तथा स्थापत्यकला या और नभी-कभी कविता और संगीत को भी उसमें अंतर्भूत कर लिया जाता था। वैसे ललित कलाओं को इतना अधिक सम्मान का स्थान ईसवी सन की उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दी में ही प्राप्त हुआ। ए० जी० वागमार्टन (सन् १७३५ ई०) ने पहले-पहल 'एस्पेक्टिव' शब्द का प्रयोग इन ललित कलाओं के विवेचन के सदर्भ में किया। इसके बाद ही कला का एक जैसा विवेचन तथा एका कला को ध्यान में रखकर दूसरी कला का विवेचन किया जाने लगा। वैसे जति प्राचीन काल से ही एका कला से सहारे दूसरी कला को समझने का प्रयास किया जाता था, इसका सकेत सिसरो, हॉरेस

आदि की रचनाओं में मिल जाता है। शिसेरो का कहना है कि सभी मानवीय कलाएँ एक प्रकार से समाज-बधन में ग्रथित हैं तथा वे एक-दूसरे से सम्बद्ध हैं। इधर बहुत हाल (सन् १८८४-८५ ई०) में हेनरी जेम्स ने स्पष्ट शब्दों में चित्र-कार और उपन्यासकार की कलाओं के सादृश्य को स्वीकार किया है। उसके अनुसार एक ही प्रेरणा से दोनों अनुप्राणित होते हैं। उसका कहना है कि दोनों एक-दूसरे से शिक्षा ग्रहण कर सकते हैं और एक-दूसरे की सहायक हो सकते हैं। दोनों के उद्देश्यों को बड़ा समान मानता है। उसका कहना है कि उनमें एक का सम्मान, दूसरे का सम्मान है। एटिस्टाटल ने बार-बार नाट्य में चरित्र-चित्रण की शैली की तुलना चित्रकला में रेखाचित्रियों के अवन की शैली से की है। प्लेटो चित्रकला और नाट्य को प्रतिच्छवि उपस्थित करने वाली कलाएँ मानता है। उसका कहना है कि चित्रकला और स्थापत्यकला में सौन्दर्य का प्रकाशन किया जा सकता है।

प्रमवद्ध और सुचिन्तित रूप से कलाओं के सम्बन्ध में पुनर्जागरण काल में आकर ही इस बात पर प्रकाश डाला जाने लगा और विश्वास किया जाने लगा कि जिन्हें हम आज ललित कलाएँ कहते हैं वे आपस में एक-दूसरे के सदृश हैं। इसके पहले कि पुनर्जागरण काल की कला सम्बन्धी धारणाओं पर हम विचार करें संक्षेप में प्राचीन काल के विचारकों के मत से परिचय प्राप्त कर लेना आवश्यक है क्योंकि उनसे पुनर्जागरण काल के विचारक अत्यधिक प्रभावित हुए हैं। प्लेटो ने समस्त कलाओं की समानार्थमिता की चर्चा करते हुए कहा है कि वे अनु-वृत्ति के भिन्न भिन्न प्रकार (modes of imitation) हैं। अन्य विचारक भी प्लेटो के इस मत से सहमत हैं कि उन्ना विभिन्न माध्यमों के सहारे अनुवृत्ति है, दूसरे शब्दों में आत्मविभक्तता का प्रत्यक्षीकरण करने की चेष्टा है। कलालव वृत्ति या सर्जन इस प्रकार से होता है कि उससे वास्तविक 'वस्तु' का भान होने लगता है लेकिन साथ ही उसमें आनन्द की प्राप्ति होती है। इन विचारकों ने प्लेटो के साथ अपनी रायमति प्रकट की है कि सभी कलाकृतियों में मर्मज्ञ या उदात्त-तत्त्व का समावेश रहता है जो सबके लिए समान रूप से मत्त्व है। एरिस्टाटल ने कविता और चित्रकला का तुलनात्मक अध्ययन कर यह निष्कर्ष निकाला कि दोनों शील-निष्पन्न या चरित्र को प्रकाशित करने वाली हैं। उसका कहना है कि चित्र और कविता के लिए यह आवश्यक है कि वे सौन्दर्य-तत्त्व के निदर्शनों को ध्यान में रखकर चलें। दोनों ही अपनेम पूर्ण हैं। दोनों ही एव जैव (organism) के सदृश हैं और उनके अंग प्रम में व्यरस्थित हैं। वे कुछ दग प्रकार के हैं कि देखने या सुनने वाला उनसे प्रभावित हुए बिना नहीं रहता। एरिस्टाटल ने 'पोएटिक्स' में 'मिमैगिस' (अनुवृत्ति) के निदर्शनों की चर्चा करते हुए चित्रकला नृत्यकला तथा संगीतकला का उल्लेख किया है। सभी कविता के प्लॉट (वस्तु)

उसके अनुसार कवि भी आँसो से प्रत्यक्ष करने वाले प्रभावों को उत्पन्न कर सकता है। सक्षेप में यह कहा जा सकता है कि 'त्रोचे' को भी उन्हीं विचारों के समुदाय में अंतर्भूत किया जा सकता है जो कविता को बोलता हुआ चित्र और चित्र को मुक्त कविता मानते हैं।

साहित्य और ललित कलाओं का संबंध विविधता से पूर्ण है। साथ ही यह संबंध अत्यन्त उन्नत में भी ढालने वाला है। कवियों ने प्रकृति की बाह्य वस्तुओं को जिस प्रकार अपनी रचना का विषय बनाया है उसी प्रकार उन्होंने मूर्तियों, चित्रों तथा संगीत को भी अपना विषय बनाया है। इन विषयों को लेकर कवियों ने बहुत-कुछ लिखा भी है। इसी प्रकार चित्रकारों ने भी कविता को अपना विषय बनाया है। साहित्य के क्षेत्र में इस प्रकार के प्रयास किए गए हैं कि उसमें चित्रकला जैसी प्रभावोत्पादकता लाई जाय। शब्दों के सहारे कवियों ने चित्र-निर्माण की चेष्टा की है। जिस प्रकार रंगों के व्यवहार से चित्रकार विशेष-विशेष प्रभाव उत्पन्न करने में सक्षम होता है उसी प्रकार कवियों ने रंगों की तरह शब्दों का उपयोग करने का प्रयास किया है। कविता में संगीत जैसा प्रभाव उत्पन्न करने की भी चेष्टा की गई है। इतना ही नहीं, कविता में मूर्तिकला की विशेषताओं को भी लाने का प्रयास किया गया है। इस तरह से विभिन्न संश्लिष्ट कलाओं के बीच आदान प्रदान चलता रहा है और बहुत बार इस प्रयास में अभूतपूर्व सफलता भी प्राप्त हुई है। वैसे जब यह कहा जाता है कि कविता में मूर्तिकला या चित्रकला की विशेषताओं को लाने का प्रयास किया गया है तो इसका अर्थ इतना ही भर है कि कविता उसी तरह का प्रभाव उत्पन्न करती है जैसा कि मूर्तिकला अथवा चित्रकला से प्रभाव उत्पन्न किया जाता है। कविता भी संगीत का विषय हो सकती है। नाटक और प्रगीतो में साहित्य और संगीत का मिलन देखा जा सकता है। मूर्तियों आदि के पीछे और विशेष रूप से मध्ययुग की मूर्तिकला में साहित्य की प्रेरणा देखी जा सकती है।

इटली में ईसवी सन् की सोलहवीं शताब्दी में तथा फ्रांस में सत्रहवीं शताब्दी में ललित कला शब्द का प्रयोग होने लगा। उस समय ललित कला का अर्थ चित्रकला, मूर्तिकला तथा स्थापत्यकला था और कभी-कभी कविता और संगीत को भी उसमें अंतर्भूत कर लिया जाता था। वैसे 'ललित कलाओं' को इतना अधिक सम्मान का स्थान ईसवी सन की उन्नीसवीं और बीसवीं शताब्दी में ही प्राप्त हुआ। ए० जी० वागगार्टन (सन् १७३५ ई०) ने पहले-पहल 'एस्थेटिक्स' शब्द का प्रयोग इन ललित कलाओं के विवेचन के सदर्भ में किया। इसके बाद ही कलाओं का एक जैसा विवेचन तथा एक कला को ध्यान में रखकर दूसरी कला का विवेचन किया जाने लगा। वैसे अति प्राचीन काल में ही एक कला ने सहारे दूसरी कला को समझने का प्रयास किया जाता था, इसका सबसे सिसेरो, होरेस

आदि की रचनाओं में मिल जाता है। सिसैरो का कहना है कि सभी मानवीय कलाएँ एक प्रकार से समाज-वर्धन में ग्रथित हैं तथा वे एक-दूसरे से सम्बद्ध हैं। इधर बहुत हाल (सन् १८८४-८५ ई०) में हेनरी जेम्स ने स्पष्ट शब्दों में चित्रकार और उपन्यासकार की कलाओं के सादृश्य को स्वीकार किया है। उसके अनुसार एक ही प्रेरणा से दोनों अनुप्राणित होते हैं। उसका कहना है कि दोनों एक-दूसरे से शिक्षा ग्रहण कर सकते हैं और एक-दूसरे को समझने में सहायक हो सकते हैं। दोनों के उद्देश्यों को वह समान मानता है। उसका कहना है कि उनमें एक का सम्मान, दूसरे का सम्मान है। एटिस्टाटल ने बार-बार नाटक में चरित्र-विशेषण की शैली को तुलना चित्रकला में रेखावृत्तियों के अवन की शैली से की है। प्लेटो चित्रकला और नाटक को प्रतिच्छवि उपस्थित करने वाली कलाएँ मानता है। उसका कहना है कि चित्रकला और स्थापत्यकला में सौन्दर्य का प्रवाशन किया जा सकता है।

प्रमबद्ध और सुचिन्तित रूप से कलाओं के सम्बन्ध में पुनर्जागरण काल में आकर ही इस बात पर प्रकाश डाला जाने लगा और विश्वास किया जाने लगा कि जिन्हें हम आज ललित कलाएँ कहते हैं वे आपस में एक-दूसरे के सदृश हैं। इसके पहले कि पुनर्जागरण काल की कला सम्बन्धी धारणाओं पर हम विचार करें सद्यः में प्राचीन काल के विचारकों के मत से परिचय प्राप्त कर लेना आवश्यक है क्योंकि उनसे पुनर्जागरण काल के विचारकों अत्यधिक प्रभावित हुए हैं। प्लेटो ने समस्त कलाओं की समानधर्मिता की चर्चा करते हुए कहा है कि वे अनुप्राणित के भिन्न भिन्न प्रकार (modes of imitation) हैं। अन्य विचारकों भी प्लेटो के इस मत में सहमत हैं कि कला विभिन्न माध्यमों के द्वारा अनुप्राणित है, दूसरे शब्दों में वास्तविकता का प्रत्यक्षीकरण करने की चेष्टा है। कलात्मक कृति का सर्वत्र इस प्रकार में होता है कि उससे वास्तविक 'वस्तु' का भान होने लगता है लेकिन साथ ही उसमें आनन्द की प्राप्ति होती है। इन विचारकों ने प्लेटो के साथ अपनी सहमति प्रकट की है कि सभी कलाकृतियों का सर्वत्र में उस सौन्दर्य-तत्त्व का समावेश रहता है जो सबके लिए समान रूप में सत्य है। एरिस्टाटल ने कविता और चित्रकला का तुलनात्मक अध्ययन कर यह निष्कर्ष व्यक्त किया कि दोनों शील निरूपण या चरित्र का प्रवाशन करने वाली हैं। उसका कहना है कि चित्र और कविता के लिए यह आवश्यक है कि वे सौन्दर्य-तत्त्व के निष्कर्षों को ध्यान में रखकर चर्चें। दोनों ही अपने में पूर्ण हैं। दोनों ही एक जैव (organic) के सदृश हैं और उनमें अग्रे प्रम में व्यक्त हैं। वे कुछ इस प्रकार के हैं कि देखने या सुनने वाला उनसे प्रभावित हुए बिना नहीं रहता। एरिस्टाटल ने 'पोएटिक्स' में 'मिमैसिस' (अनुप्राणित) के निष्कर्ष की चर्चा करने हुए चित्रकला नृत्यकला तथा गीतकला का उल्लेख किया है। किसी कविता में प्लेटो (वस्तु)

को एरिस्टाटल ने चित्रकला का रेखाचित्र (Sketch) कहा है और शब्दों तथा पदों के विशेष यथन (diction) तथा अलंकारादि (imagery) को रंग कहा है। होरेस (Horace) ने अपने 'आर्स पोएटिका' (Ars Poetica) में कहा है art pictura poesis (चित्रकला कविता के सदृश है)। होरेस की इस उक्ति का बहुत बड़ा प्रभाव पुनर्जागरण काल पर पड़ा। इसी सन् की सत्रहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में होरेस की इस उक्ति का बहुत प्रचार हुआ। ड्राइडेन ने सन् १६६५ ई० में कविता और चित्रकला के सम्यन्ध में विस्तार से अपना मत अभिव्यक्त किया है। होरेस की उक्ति को लेकर फ्रांसीसी चित्रकार शार्ल आलफोंस ड्यू फ्रेसनोआ (Charles Alphonse Du Fresnoy) की लिखी कविता का अंग्रेजी में ड्राइडेन ने अनुवाद किया। इस कविता में कहा गया है कि कविता चित्र के समान है इसलिए चित्र की कविता के अनुरूप होने का प्रयास करना चाहिए। चित्र को मूक कविता कहा गया है और कविता को बोलता हुआ चित्र। श्रोते भी इस बात को स्वीकार नहीं करता कि भिन्न भिन्न कलाएँ भिन्न भिन्न इन्द्रियों द्वारा ग्रहण किए हुए भावों को अभिव्यक्त करती हैं। अपनी 'एस्पेटिका' (सन् १६०१ ई०) में उसने बतलाया है कि ऐसा विद्वान करना एक बहुत बड़ा भ्रम है कि चित्रकार केवल आक्षुब्ध प्रभाव (Visual impression) उत्पन्न करता है। किसी कपोल की अरुणिमा, किसी युवा देह की उत्पन्नता, किसी फल की मिठास और ताज़गी गीतों चाकू की छेड़ धार—यथा ये ऐंभ प्रभाव नहीं हैं जिन्हें हम किसी चित्र से भी ग्रहण करते हैं ?

पुनर्जागरण काल के पहले कविता को अन्य कलाओं जैसे चित्रकला, मूर्ति-कला आदि से उच्च स्थान प्राप्त था लेकिन इस काल में आकर अन्य कलाओं की भी कविता के समान बौद्धिकता से सम्यक् मानने का आग्रह देखने को मिलता है। इन कलाओं को पहले हस्तशिल्प माना जाता था। चित्रकार को बारीकर मानने की प्रवृत्ति थी। चित्र की ह्रास से किया जानै वाला शिल्प माना जाता था। न चित्र-कला की कविता-जैसा सम्मान दिया जाता था और न चित्रकार को ही कवि के समक्ष कोई सम्मान प्राप्त था। इटली के चित्रकारों ने इस बात पर बल देना शुरू किया कि हस्तशिल्प होने पर भी उनकी कला में बौद्धिकता का ही प्राधान्य है। उनका कहना था कि चित्रकला को गणित तथा अन्य विज्ञानों की जानकारी की अपेक्षा रहती है। उनका यह भी कहना था कि कविता की तरह चित्रकला में भी नैति-उद्देश्य रह सकते हैं यद्यपि इनके द्वारा चेन्द्रे का उद्भाव-उत्सार तथा अन्य मातृवीग भगिमाएँ दिखलाई जा सकती हैं। वियेनार्दो दा विन्ची ने मूर्तिपत्ता का चित्र-कला में दर्शाए तीन बातें बताई कि उसमें सारोरीय भ्रम, दृक्ता, पत्ती के से सम्यक् होता तथा परमों पर बाध करता। समय उनकी धून से धूमरित होना आदि मूर्ति-कार के हितोत्तम पड़ता है। इस सब का सामना चित्रकार को नहीं करना पड़ता।

अपनी सृष्टिवा और रंगों को लेकर वह बड़े परिष्कृत और सहज भाव से अपना काम कर सक्ता है। पुनर्जागरण काल के कविता के आलोचक कविता की चित्र के निकट लाने का प्रयत्न करते थे और चित्रकला के आलोचक चित्रकला को कविता के निकट लाना अपना आदर्श मानते थे। अतएव वे आलोचक एरिस्टाटल और होरेस का हवाला देते हुए चित्रकला को भी सम्मानजनक स्थान दिलाना चाहते थे। और इसीलिए उन्होंने चित्रकला की आलोचना के लिए एरिस्टाटल आदि द्वारा निर्दुष्ट उन सिद्धान्तों को भी अपनाया जिनका उपयोग कविता की आलोचना के लिए किया जाता था। उनका कहना था कि चित्रकला को भी कविता के समान मानवीय नियान्त्राप का अनुकरण करना चाहिए और अपने विषय का चयन प्राचीन और आधुनिक कविता में करना चाहिए। उन आलोचकों की दृष्टि में कवि के समान चित्रकार को भी मानवीय संवेगों का चित्रण करना चाहिए और उनका उद्देश्य बस मानन्द देना ही नहीं होना चाहिए बल्कि उपदेश देना भी होना चाहिए। इसका फल यह हुआ कि चित्रकला बोद्धिकता की ओर उन्मुख हुई और चाक्षुष पक्ता होने की अपनी विशेषता की ओर यह उदासीन-सी हो गई। सषहृषी शताब्दी के अन्तिम दिनों में यह प्रवृत्ति चरम तक पहुँच गई थी।

पुनर्जागरण काल में यह स्वीकार किया जाता था कि कविता एक अनुकृति है, एक चित्र है। लेकिन इसके साथ ही यह भी कहा जाता था कि यह अनुकृति मनुष्य के क्रियाकलाप की होती है। अतएव कविता बहुत दूर तक वर्णनात्मक नहीं हो पाई और न शब्द-चित्रों (Word painting) का ही उसमें बाहुल्य हो पाया। लेकिन जब मानवीय क्रियाकलाप की दृष्टि में रचन की प्रवृत्ति क्षीण हो गई और बाह्य प्रकृति में अधिक रुचि ली जाने लगी तब ईमवी सन् की अठारहवीं शताब्दी के पूर्वार्ध में कवियों का एक ऐसा समुदाय आविर्भूत हुआ जो प्रकृति तथा अन्य बाह्य वस्तुओं की ही अधिक प्रधानता देने लगा। इन कवियों ने अधिकांश वर्णनात्मक शैली को ही अपनाया। इन कवियों ने अपनी इस शैली और रुचि का समर्थन होरेस की उक्ति से ही किया जिसका संकेत ऊपर किया गया है कि कविता एक चित्र है। कवियों के इस समुदाय का प्राधान्य जर्मनी में ही था। लेसिंग ने अपने ग्रन्थ 'लाओकून' (सन् १७६६ ई०) में इस प्रवृत्ति में सुधार लाने के लिए फिर से एरिस्टाटल के मानवीय दृष्टिकोण पर बल दिया और फिर से कविता और चित्रकला की अपनी-अपनी सीमाओं और उनके अलग-अलग विशिष्ट क्षेत्रों की बात डुहराई। कविता का क्षेत्र सांकेतिक क्रियाकलाप कहकर उसने फिर से एरिस्टाटल के काव्य-संबन्धी सिद्धान्तों की ओर ध्यान आकृष्ट किया। लेसिंग का मत था कि कविता वर्णनात्मक नहीं है बल्कि वह मानवीय संवेगों और क्रियाकलाप को अभिव्यक्ति देती है। चित्रकला को यह वर्णनात्मक

मानता है। यही कारण है कि अपने 'लाओकून' में सेसिय ने चित्रकला के चासुपे कला होने की बात पर ही बल दिया। उसने यह स्पष्ट करना चाहा कि चित्रकला का कार्य अपने को 'स्थान' (space) तक ही सीमित रखकर व्योरो का चित्रण करना है और उसका प्रधान कार्य मानवीय क्रियाकलाप और सवेषों का चित्रण नहीं माना जाना चाहिए।

होरेस की इस उक्ति को कि 'जैसी चित्रकला है वैसी ही काव्य-कला है,' सन् ईसवी की सोलहवीं शताब्दी से लेकर अठारहवीं शताब्दी के मध्य तक के कविता और संगीत के आलोचकों ने बहुत प्रयत्नता दी। होरेस की इस उक्ति के पीछे होरेस का यह विचार काम बर रहा था कि चित्रकला के समान ही कविता का विवेचन भी एक व्यापक दृष्टि की अपेक्षा रखता है और जिस प्रकार से चित्र को दूर से देखने पर ही आनन्द उठाया जा सकता है उसी प्रकार कविता की प्रभाव-वादी शैली का भी दूर से देखने पर ही आनन्द उठाया जा सकता है। इसी तरह चित्र के समान कविता में भी व्योरा रहता है और उसकी निबट से परीक्षा करने की आवश्यकता होती है अर्थात् दोनों में समान रूप से प्रभाववादी शैली और व्योरा वर्तमान हैं और दोनों पर समान रूप से विचार किया जाना चाहिए। पुनर्जागरण काल में होरेस की उक्ति के उसी अर्थ पर अधिक बल दिया जाने लगा जिसमें कविता और चित्रकला की समानता की प्रधानता दी गई है। कहा गया है कि कवि भी एक चित्रकार ही है जो वास्तव जगत् को उसी प्रकार चित्रित करता है जिस प्रकार चित्रकार अपने फरश पर बरता है। और चित्रकार की विशेषता इस बात में मानी गई है कि कवि के समान यह मानव-तथेयों को चित्रित कर सके तथा जिन विषयों को कवि अपनी रचना के लिए चुनता है उसी प्रकार चित्रकार भी उन्हीं विषयों को ले तथा कवि के समान नई-नई कहानियों को यह रूपावित कर सके।

साहित्य के आलोचकों ने होरेस के इस कथन का उपयोग एरिस्टाटल के आदर्श अनुकरण के सिद्धान्त को ध्यान में रखकर किया। कवि को इन आलोचकों ने इसनिये चित्रकार कहा कि वे विनिष्ट अनुकरण के द्वारा सचमुच का सादृश्य चित्रित करने में समर्थ होते हैं। लेकिन सातहवीं शताब्दी में एरिस्टाटल के अनु-करण के सिद्धान्त को हू-ब-हू अनुकरण में बहुर आदर्श अनुकरण कहा गया, तब होरेस के उपर्युक्त कथन की आलोचकों ने अर्थ प्रकार से व्याख्या की। उन्होंने कहा कि रूपात्मक-तत्त्व को प्राधान्य देना शुरू किया और सवेष तथा स्वतः स्फूर्तता (spontaneity) को अपनी दृष्टि में ओमन कर दिया। इस प्रकार से आलोचकों ने कविता और चित्रकला के रूपात्मक (formal) सादृश्य को बृद्ध निरास्तने का प्रयास किया और दोनों विनिष्टताओं को दृष्टि से ओमन रूप उन्हें एक जैसा करने पर दवा दिया। यह सोचन का दम एक प्रकार से

धानिपूर्ण था। उनका कहना था कि कवि जब अपने विषय को चुनता है तब वह चित्रकार की तरह उसका जैसे रेखाकन (sketch) करता है। कवि के व्यवहृत शब्दों, पदों, वाक्यांशों को ये आलोचक नाव्यात्मक रंग (poetical colours) कहने लगे। चित्रकार जिस प्रकार अपने फलक पर तूटिका से रंगों का प्रयोग करता है उसी प्रकार इन आलोचकों की दृष्टि में कवि शब्दों, पदों आदि का प्रयोग करता है। इस प्रकार से नाव्यात्मक पदयोजना (poetic diction) की बात बहो जाने लगी। बेंडिट का कहना है कि नाव्यात्मक पदयोजना के उद्भव के भूत में एक ऐसी प्रवृत्ति है जिसके कारण शब्द-भ्रमों को वैयक्तिक सवैग से अलग समझा जाना है और यह समझा जाता है कि वैयक्तिक सवैग एक ऐसी वस्तु है जिसे शब्दों से निमित्त किया गया है। मैसिंग ने अपनी 'लाओवू' में तथा दविड्ग बेंडिट ने अपनी 'न्यू लाओवू' में इन बातों विघाओं के गह्वरमह्वर को उचित नहीं माना।

चित्रकला और मूर्तिकला के प्रभाव को बहुत दूर तक कविता में उतारने में सफलता प्राप्त हुई है। लेकिन संगीत का प्रभाव कविता में उतारना कठिन है यद्यपि साधारणतः लोगों के मन में यह धारणा बनी हुई है कि कविता को संगीतारमक बनाया जा सकता है। आज कविता और संगीत का जो अन्तर लिया जाता है उसका प्रारम्भ ईसावी सन् की सोलहवीं शताब्दी में मध्य-संगीत के विशिष्टतापूर्ण विदास से पुरु हो गया था। लेकिन विचित्र बात यह है कि इसी काल में संगीत और कविता को एक करने का भी प्रयास आरम्भ हो गया था। सत्रहवीं शताब्दी में भी यह प्रयास निरन्तर चलता रहा और इस प्रयास को प्रोत्साहन और बल मिलता रहा। सबैगा के अनुकरण की आकांक्षा ने इसे और भी शक्तिशाली बनाया। सोलहवीं शताब्दी में तथा सत्रहवीं शताब्दी के प्रारम्भ में यह समझा जाता रहा कि संगीत को कविता के धीमिक और अनुकरणात्मक उद्देश्यों के उच्च आदर्शों को उपलब्ध करना है। उस समय यह समझा गया कि कविता में अगर लय (melody) का योग कर दिया जाय तो यह संगीत हो जाएगी। लेकिन कविता की संगीतात्मकता और संगीत की लय विलकुल ही भिन्न वस्तुएँ हैं।

कविता में संगीत का प्रभाव लाने के लिये कवियों ने कविता में 'अर्थतत्त्व' को अवदमित कर रखने का प्रयास किया है। इसके लिये कविता में तर्कमूलक संरचना (structure) से भी बचने की प्रचेष्टा हुई है। निर्देशात्मकता के बदले साकेतिकता (connotation) को अपनाया गया है। लेकिन तर्कमूलकता का अभाव, अर्थतत्त्व की छीनना, गठन का घुसलापन वास्तव में संगीतात्मकता नहीं है। संगीत और सचमुच भी महान् कविता के बीच वास्तव में किसी प्रकार का संबंध है, यह कहना कठिन है। अत्यन्त गंभीर हुई कविता को संगीत में

उतारना संभव नहीं। अगर किसी कविता को संगीत में उतारा गया हो तो संगीत की दृष्टि से भले ही अपने आप में उसका महत्त्व हो लेकिन कविता की दृष्टि से उसका मूल्य नहीं रह जाता क्योंकि संगीत में उतारते समय उसमें बहुत सी विकृतिशय आ जाती है, उसकी संरचना (structure) ही जैसे लुप्तप्राय हो जाती है। महान् कविता संगीत की ओर उन्मुख नहीं होती और उत्कृष्ट संगीत को शब्दों के अवलम्ब की आवश्यकता नहीं रहती। सनहवी शताब्दी के उत्तरार्ध में यह बात नहीं रही अर्थात् जहाँ कविता को प्रमुख स्थान प्राप्त था वहाँ अब संगीत को ही प्रमुखता मिली। कविता अब संगीत के लिये आदर्श नहीं रह गई बल्कि संगीत ही उसके लिए आदर्श बन गया। इस प्रकार से इस काल में आकर कविता और संगीत का सम्बन्ध पहले से विपरीत हो गया। अब संगीत की विशेषताओं को ध्यान में रखकर कविता लिखी जान लगी। डाइटेन ने 'आलमियन एण्ड आलयेनियस' की भूमिका (सन् १६५१ ई०) में कहा है कि कविता को हमारे बोध (understanding) को संतुष्ट करने की अपेक्षा श्रुतिमय होना चाहिए।

कलाओं का अध्ययन करते समय एक बात अत्यन्त ध्यान में आती है कि उन सभी की एक ही सांस्कृतिक और सामाजिक तथा आर्थिक पृष्ठभूमि है। इस दृष्टि से कलाओं में बहुत कुछ समानता देखने को मिलती है। कलाएँ और साहित्य एक ही संस्कृति के अंग हैं और भिन्न भिन्न माध्यम से लोकवृत्ति के एवम का निर्देश करते हैं। बहुत से अध्ययनकारों ने साहित्य और कलाओं के पारस्परिक सम्बन्ध पर प्रकाश डालने का प्रयास किया है। इन अध्ययनों के फलस्वरूप यह समझा जान लगा है कि किसी जाति या संस्कृति के कलात्मक जीवन तथा उसके विचारों और भावों का प्रकाशन उस जाति के साहित्य में होता है। जाति ने कलात्मक जीवन और विचारों के उत्तरोत्तर विकास का माध्यम साहित्य है। इस दृष्टि से यह कहा जाता है कि किसी जाति का साहित्य कलाओं के लिए उपादान जुटाता है। अतएव साहित्य का अध्ययन उस जाति की कलाओं को समझने तथा उनके स्वरूप को पहचानने का एक महत्वपूर्ण साधन है। साहित्य अपनी उर्वर प्रकृति तथा सन्त से नई उद्भावनाएँ करने में समर्थ होना है और कलाएँ चाक्षुष प्रत्यक्ष कराने में सहायक होती हैं।

लेकिन देने देनेके इस मत से सहमत नहीं है। उसका कहना है कि जब यह कहा जाता है कि एक काल और देश में विभिन्न कलाएँ एक ही प्रकार की अनुप्रेरणा से सृजन में सलग्न होती हैं तो इस ऐतिहासिक तथ्य को मुला दिया जाता है कि कलाएँ एक ही समय में एक ही गति से विकसित नहीं हुई हैं। सभी साहित्य अन्य कलाओं से पिछड़ा हुआ दिखता है और सभी साहित्य से अन्य कलाएँ पिछड़ी दिखती हैं। साहित्य और कलाओं के इतिहास के अध्ययन से यह बात स्पष्ट हो जाती है। मध्ययुग में इंग्लैंड में जो गॉथिक कैथिड्रल (घर्मपीठ, चर्च)

बने उनकी उत्कृष्टता और बारीकियों को देखें और फिर उस काल के अंग्रेजी के रचनात्मक साहित्य को देखें तो पाएँगे कि तुलनात्मक दृष्टि से साहित्य बहुत पिछड़ा हुआ है। इसी प्रकार एलिजबेथ-काल के अंग्रेजी साहित्य की तुलना म तत्कालीन अन्य कलाओ को कोई स्थान नहीं दिया जा सकता।

एक ही देश में विभिन्न कालों में रुचि-परिवर्तन के कारण कलाकृतियों के रूप में भिन्नता आ जाती है। ऐसा भी होता है कि एक ही स्थान तथा एक ही काल में किसी विशेष कला के क्षेत्र में भिन्न भिन्न रूप देखने को मिलते हैं। इसका कारण यह है कि भिन्न-भिन्न सामाजिक वर्ग की रुचि भिन्न होती है और कलाकार उन रुचियों को ध्यान में रखकर सर्जन करता है। उच्च भिन्नता के कारण कलाकृतियों में भिन्नता का होना स्वाभाविक है। अतएव यह कहना ठीक नहीं कि किसी देश की एक काल और एक स्थान की कलाकृतियों में समानता होती है। यह भिन्नता केवल भिन्न-भिन्न समाज के रुचि भेद के ही कारण नहीं होती बल्कि बौद्धिक प्रगति के कारण भी आ जाती है। यह गलत होगा कि किसी काल के चित्रों का अध्ययन उस काल में प्रचलित दार्शनिक विचारधारा की दृष्टि से करें।

सभी संलित कलाओ तथा साहित्य का अलग-अलग ढंग से एक ही काल में विकास हुआ है। उनमें पारस्परिक सम्बन्ध बना रहना स्वाभाविक ही है लेकिन प्रभावों के रूप में इस सम्बन्ध को देखना ठीक नहीं होगा। यह समझना गलत होगा कि एक विशेष काल से किसी कला में विकास का प्रारम्भ हुआ और उसी के अनुरूप अन्य कलाओ का विकास हुआ। कलाओ के विकास में उनका पारस्परिक प्रभाव बना रहता है। युग की प्रवृत्ति सभी कलाओं में समान रूप से क्रियाशील रहती है, ऐसी धारणा का समर्थन ऐतिहासिक तथ्यों से नहीं होता।

ललित कलाओं के माध्यम

स्थापत्यकला (Architecture) का माध्यम ईंट, पत्थर, लकड़ी, धातु आदि है। ये स्थूलतम हैं। इन उपकरणों के सहारे स्थापत्यकला अपने आपको अभिव्यक्त करती है। वास्तव में कारीगर इनके द्वारा अपने मानसिक चित्र की ही उपस्थिति करता है। इन उपकरणों द्वारा निर्मित 'वस्तु' (प्रासाद, मंदिर आदि) अपने आपमें 'वास्तव' है जिसे आँखों द्वारा प्रत्यक्ष बिना जाता है। फिर भी वह कारीगर की मानसिक 'वास्तविकता' को भी प्रकट करती है क्योंकि प्रासाद, मंदिर आदि के चित्र उसके मन के भीतर हैं जिन्हें वह उन उपकरणों के सहारे प्रकाशित करता है।

स्थापत्यकला में कारीगर को किसी ऐसे कोशक का उपयोग नहीं करना पड़ता जिससे उसकी निर्मित 'वस्तु' दर्शक के मन तक पहुँचाई जा सके क्योंकि अपने आप में वह ऐसी है जो आँखों से प्रत्यक्ष की जा सकती है और मन तक पहुँच सकती है। अन्य बाह्य वस्तुओं के समान ही वह भी अपने रूप, गठन, रंग आदि को लेकर हमारे सामने आती है। उसमें गति का चित्रण नहीं होता।

मूर्तिकला (sculpture) में पत्थर, लकड़ी, धातुओं आदि का उपयोग किया जाता है। इन्हें काट-छाँटकर नाना प्रकार के रूपों की सृष्टि की जाती है। उसमें जीवप्राणी या निर्जीव सभी प्रकार के वस्तुओं को प्रस्तुत किया जाता है। प्रकृत वस्तु की अपना बना द्वारा प्रत्यक्ष बनाने में मूर्तिकार सफल हो सकता है। प्रकृत वस्तु की अपनी कला द्वारा प्रत्यक्ष बनाने की सभी सुविधाएँ कलाकार की प्राप्ति हैं। मूर्तिकार जिन उपकरणों का सहारा लेता है उनमें रूप, पदार्थ आदि सभी तत्त्व वर्तमान हैं। चाहे तो वह रंग का भी उपयोग कर सकता है। लेकिन 'गति' (movement) को प्रस्तुत करने में वह असमर्थ है। बाह्य वास्तविकता का मूर्तिकार वह मूर्ति प्रस्तुत कर सकता है लेकिन गति को प्रस्तुत करने की उसकी असमर्थता के कारण अपने द्वारा प्रस्तुत की हुई मूर्तियाँ (figures), चाहे अलग-अलग बनाई हुई हों अथवा समूह में हों, स्थिर और शान्त मुद्रा में ही पाई जाती हैं। उन वास्तविकताओं को अत्यन्त सहज और स्वाभाविक रूप में ही प्रस्तुत करना पड़ता है क्योंकि वस्त्राभूषणों की सतहों आदि प्रस्तुत करना

बैठिन है। अतएव सुन्दर से सुन्दर मूर्तियां नग्न रूप में ही पाई गई हैं। कलाकार उन पत्थर या धातु की मूर्तियों में स्थिर मानव शरीर के स्थिर या शान्त सौन्दर्य को शान्त गुदा में प्रदर्शित करता है। स्थितिहीन शारीरिक सौन्दर्य मूर्तिकला का मुख्य विषय है (Physical beauty in repose is the special subject of the art of sculpture)।

मूर्तिकला में स्थापत्यकला की अपेक्षा 'वस्तु' की वास्तविकता को प्रदर्शित करने की क्षमता अधिक है, क्योंकि मूर्तिकार पत्थर या धातु की मूर्तियों में जीवन का भाव भराने की चेष्टा करता है और उनमें पूर्णता के भाव प्रदर्शित करता है।

चित्रकला अपने आपकी कला के माध्यम से प्रकाश करती है। वास्तव वस्तुओं को लकीरी तथा रंगों द्वारा इस तरह प्रस्तुत किया जाता है कि वे प्रकृत वस्तुओं जैसी दिखती हैं। मूर्तिकार की अपेक्षा चित्रकार को उन वस्तुओं का चित्रण में अधिक शौकाल की जरूरत पड़ती है क्योंकि उसने माध्यम की प्रकृति मूर्तिकार के माध्यम की प्रकृति से भिन्न है। रंगों और रेखाओं के सहारे उसे ठोस वस्तुओं की स्थिति, छाया-चरण, रंग आदि को अवित्त करना पड़ता है। इस प्रकार से रेखाओं और रंगों के सहारे वह जहाँ किसी प्राकृतिक दृश्य को चित्रित करता है वहाँ पर के भीतरी भाग को दिखाने में भी समर्थ होता है। स्थापत्य और मूर्तिकला की अपेक्षा चित्रकला में वस्तुएँ कलाकार की दृष्टिभंगी को अधिक व्यक्त करती हैं, चाहे वह किसी ऐतिहासिक घटना का चित्रण करता हो, चाहे किसी प्राकृतिक दृश्य का। उनके बाहरी रूप-रंग को दिखाकर ही वह सन्तोष नहीं कर लेता बल्कि उनके संबंध में उसका दृष्टिकोण क्या है उसमें भी वह प्रदर्शित करता है। इस प्रकार से चित्रकार केवल अनुकरण या नकल नहीं करता बल्कि वह व्याख्या भी करता है। केवल इन्द्रियग्राह्य हाकर ही चित्रकार की कला हमारे लिये आस्वाद्य नहीं होती बल्कि वह हमारे मन और हृदय को भी स्पष्ट करती है।

संगीत का माध्यम ध्वनि है। यह स्वर या ध्वनि मनुष्य के गले से उत्पन्न हो सकती है अथवा यंत्र से। ताल और गुर को डीक रखते हुए इन विभिन्न ध्वनियों का समन्वय संगीत में होता है। जैसे भीतो में कविता का भी संयोग हो जाता है लेकिन संगीत के लिए कविता से अधिक ताल-सुर वाली ध्वनि ही महत्व की है। संगीत में ध्वनियों पर पूर्ण नियन्त्रण रहता है भले ही अर्थ की दृष्टि से उनका कोई विशेष तात्पर्य हो। भाषा के लिए संगीत के समान विविध ध्वनियों पर नियन्त्रण रखना संभव नहीं है। संगीत में एक साथ ही बहुत-सी ध्वनियों में सामंजस्य साधन संभव है। कठ-संगीत में साहित्य और संगीत का मेल होना है। संगीत अत्यन्त व्यापक भाव से प्रभावित करने वाली वस्तु है। हृदय को छूकर नाना प्रकार से यह मन में भाव उत्पन्न करता है। चाहे विद्वान् हो या

मूर्त, बूढ़ा हो या बच्चा, संगीत सभी को प्रभावित करता है। ध्वनि की सीमा के भीतर जितना सम्भव है उतना संगीत वास्तव का ज्ञान करा सकता है।

संगीत और साहित्य की बान से सुनी जाने वाली बलाएँ बहा जा सकती हैं। ये बाल-सापेक्ष हैं। ये बाल की प्रमदता पर आधारित हैं। इन दोनों का विकास और विस्तार काल में होता है। इस दृष्टि से ये दोनों उन कलाओं से भिन्न हो जाती हैं जिनका विकास और विस्तार स्थान (space) में होता है। स्थान-सापेक्ष बलाएँ वे सभी बलाएँ हैं जिनका आस्वादन आँखों से किया जाता है, जैसे चित्रकला, मूर्तिकला, स्थापत्यकला तथा अन्य इसी प्रकार की कलाएँ। ये सभी कलाएँ स्थान की प्रमदता पर आधारित हैं। साहित्य और संगीत में काल की प्रमदता पर आधारित होने के कारण एक प्रकार का साम्य है। लेकिन इस साम्य के रहते हुए भी दोनों में इस बात में संशय है कि संगीत की ध्वनि, सुर, लय, तान आदि अपने आप में स्वतन्त्र और पूर्ण हैं। उनकी उपलब्धि ही संगीत का उद्देश्य है। साहित्य में शब्दों का प्रयोग होता है और शब्दों की ध्वनियों का अर्थ शब्दों तक ही सीमित नहीं रहता। उनका अर्थ उनसे परे चला जाता है। संगीत और साहित्य में जहाँ एक ओर पुनरावृत्ति और परिवर्तन पर ध्यान रखा जाता है वहाँ सन्तुलन और बैषम्य पर भी ध्यान रखा जाता है।

फ्रेंच समालोचक विक्टर क्यूज़ी (Victor Cousin) ने संगीत की सीमा की चर्चा करते हुए कहा कि संगीतज्ञ आँधी और बिजली और बारिश के गर्जन को भली-भाँति ध्वनि के द्वारा अभिव्यक्त कर सकता है। लेकिन बिजली की कौंध अबका समुद्र की लहरों के उठान-पतन को सुर में बाँधकर सुननेवालों तक वह कैसे पहुँचा सकता है? अगर सुननेवालों से पहले ही यह वह नहीं दिया जाय तो उसके लिए यह असम्भव है कि संगीत को सुनकर वह वतलावे कि वह आबाज मुझ की है या आँधी की। संगीत चाहे जितनी ही पूर्णता की कमी न प्राप्त कर ले वह रूप को नहीं अभिव्यक्त कर सकता। लेकिन आँधी के समय के हृदय में उठने वाले भावों को दबूँकी व्यक्त कर सकता है। संगीत हृदय को छू लेता है, उसे अभिभूत कर देता है। इस दृष्टि से वह चित्रकला से आगे बढ़ जाता है।

कविता जिस माध्यम से अपने को अभिव्यक्त करती है वह सूक्ष्मतरंग है। शब्द-संकेतों द्वारा मस्तिष्क तक यह अपना अर्थ पहुँचाती है। जैसे छन्द, तुक, अनुप्रासादि में संगीतात्मक ध्वनि रहती है। अपने आपको अभिव्यक्त करने के लिए जिस कौशल का इसे सहारा लेना पड़ता है उसकी तुलना अन्य कलाओं में प्रयुक्त कौशल से अत्यन्त भिन्न है। पढ़नेवाला या सुननेवाला सहज भाव से शब्दों को पढ़ या सुन सकता है। लेकिन इन शब्दों द्वारा जीवन या प्रकृति सबधी जो भाव-चित्र मस्तिष्क तक पहुँचते हैं वही महत्त्व के हैं। ये सीधे मस्तिष्क तक पहुँच जाते हैं। कल्पना को जियाशील बनाने की जितनी क्षमता भाषा में है

उतनी अन्य किसी माध्यम में नहीं। विभिन्न कलाओं की विवेचना से हम देखते हैं कि सभी कलाओं की अपनी एक सीमा और मर्यादा है जिनके बाहर वे नहीं जा सकती। उन कलाओं की प्रकृति और वे माध्यम जिनके द्वारा वे अपने आपको अभिव्यक्त करती हैं ऐसे हैं जो सीमा निर्धारित करते हैं अर्थात् माध्यमों की भिन्न-भिन्न प्रकृति के कारण भिन्न-भिन्न कलाओं की अभिव्यक्ति परिसीमित हो जाती है। लेकिन यहाँ एक बात की ओर ध्यान दिलाना आवश्यक है कि कलाओं की अभिव्यक्ति की दृष्टि से 'माध्यमों' का स्थान महत्त्व का तो अवश्य है लेकिन और भी कई बातें ऐसी हैं जो कम महत्त्व नहीं रखती। कलाकार जब अपने व्यक्तित्व को रूप देना चाहता है तब कलात्मक कृति का केवल 'माध्यम' (medium) ही उसके रास्ते में बाधा बनकर नहीं आता बल्कि उस 'माध्यम' के पीछे एक परम्परा होती है जो उस व्यक्ति-कलाकार की दृष्टिभंगी और अभिव्यक्ति को प्रभावित करती है और एक विज्ञापन दिशा की ओर उन्मुख करती है। इस प्रकार से कलाकार को माध्यमगत वैशिष्ट्य को ध्यान में रखकर तबनीकी याधाओं को दूर करने के लिए एक कौशल अपनाना पड़ता है। उसी प्रकार सब समय उसे इस बात से भी सावधान रहना पड़ता है कि माध्यम की परम्परागत विशेषताओं से वह अन्यथा प्रभावित न हो जाय। कलाकार एक विशिष्ट ढंग से मूर्त रूप में ही भाव ग्रहण करता है। वह हवा में, अमूर्त रूप में भाव नहीं ग्रहण करता। मूर्त रूप में जिस 'माध्यम' का वह सहारा लेता है उस 'माध्यम' का अपना एक इतिहास होना है और सामान्यतः अन्य जो 'माध्यम' हैं उनके इतिहास में वह संपूर्ण भिन्न होता है।

लेसिंग के कला-सम्बन्धी सिद्धान्त

लेसिंग जर्मनी का एक सुप्रसिद्ध आलोचक था। उसने ललित कलाओं का गहरा अध्ययन कर कला-सम्बन्धी सिद्धान्त स्थिर किया था जो अद्यावत् महत्व का माना जाता है। विभिन्न कलाओं के सम्बन्ध में विचार करते हुए उसने बतलाया है कि उनकी अभिव्यक्ति के प्रकार भिन्न-भिन्न हैं तथा उनकी अपनी-अपनी मर्यादा और सीमाएँ हैं। लेसिंग का कहना है कि उनकी सीमाएँ निर्दिष्ट हैं और उनके बाहर वे नहीं जा सकती। लेसिंग, एरिस्टाटल का भक्त था लेकिन अन्धभक्त नहीं। सन् १७६६ ई० में उसका सुप्रसिद्ध ग्रन्थ 'लाओकून' (Laocoon) प्रकाशित हुआ। इस ग्रन्थ के प्रकाशित होने के समय जर्मन विचारकों ने कला और साहित्य के सम्बन्ध में नये सिरे से विचार करना शुरू कर दिया था। उनकी दृष्टि में सभी कलाएँ एक समान सत्य की अभिव्यक्ति में लगी हुई प्रतीत हुईं। सब प्रकार से वे कलात्मक सृष्टि को स्वतन्त्र देखना चाहते थे। उन्हें इस बात भी परवाह नहीं थी कि उसका सीन्दूर गूट होता है या नहीं।

अपने ग्रन्थ 'लाओकून' में लेसिंग विभिन्न कलाओं को लेकर उनकी परीक्षा करता है। कला सम्बन्धी अपने विचारों को स्पष्ट करने के लिए उसने एक ऐसा विषय चुना जिसके आधार पर मूर्ति उगाई गई थी और कविता भी लिखी गई थी। 'लाओकून' में इसी पर विचार किया गया है। लाओकून एक पुजारी का नाम था। उसने कोई ऐसा अपराध किया था कि देवतागण उसने अपराध थे। उसके अपराध के लिए वे उसे दण्ड देना चाहते थे। वह एक दिन समुद्र के विनारे पोसिडोन (Poseidon) की पूजा में लगा हुआ था। उसका प्रभु भी वही था। समुद्र धीरे गर्जन कर रहा था और कूतार करती हुई समुद्र की लहरें एक पर एक टूट रही थी। अचानक दो भयानक बिगड़नाय गर्ग कूतार मारते हुए समुद्र से निकले और लाओकून तथा उसके बच्चों को जकड़ लिया। लाओकून अपने पाप से मृत होने की प्रार्थना चेत्यकरता है और भय तथा घृष्ट से पीड़ित होकर चीखार कर उठता है।

इसी को आधार मानकर मूर्ति गढ़ी गई है। पुस्तकचित्र १९३६ निर्माण का काम ईसापूर्व ५० मानने हैं। यह मूर्ति रोम के वेटिकन सिटी में है। कहा जाता

है कि यह मूर्ति छ प्रस्तर-खण्डों से निर्मित हुई है। यह भी कहा जाता है कि इस मूर्ति का निर्माण तीन मूर्तिकारों ने किया था, जिनके नाम एथेनोडोरस, पोलि-डोरस तथा एगेसैन्डर बताए जाते हैं। इस मूर्ति में लाओकून का मुँह आधा खुला हुआ दिखलाया गया है। एक दबी हुई आह के सिवा और कुछ भी उसके मुँह से नहीं निकलता। विन्कलमान (Winckelmann) इस मूर्ति का वर्णन करते हुए लिखता है कि लाओकून के मुँह से जो दबी-सी आह निकलती है वह शारीरिक यन्त्रणा से भयंकर कष्ट पाते हुए एक व्यक्ति की वीरोचित आत्मा की भव्यता को प्रकट करती है। व्हारो और वर्जिस ने अपने काव्य-ग्रन्थ इनिड (Aeneid) में इसी का वर्णन किया है कि किस प्रकार से साँप उसकी कमर के चारों तरफ लिपट गए तथा उसकी गर्दन को परिवेष्टित कर लिया तथा फन फँलाए आवाज की ओर तने खड़े रहे। सर्पों के आवेष्टन में अपने को मुक्त करने के लिए वह किस तरह से अपनी भुजाओं के सहारे उन्हें दूर करना चाहता है, उसे जो भीषण यन्त्रणा होती है उससे वह बेबस कराह ही नहीं उठता, केवल उसने मुँह से दबी-सी आह ही नहीं निकलती बल्कि वह जोरों से चीत्कार कर उठता है और उस भय और पीड़ा मिश्रित चीत्कार से समस्त वायुमण्डल भर उठता है।

सेसिंग ने वर्जिस की कविता और उस मूर्ति को लेकर विचार किया है। उसने इस सम्बन्ध में कई प्रश्न उठाए हैं। उसका कहना है कि दोनों में इस प्रकार का अन्तर क्यों है? मूर्तिकार ने जो आत्मा की भव्यता देखी है वह क्या उससे भिन्न है जो कवि ने देखी है अथवा दोनों की बलाओं की प्रकृति ही ऐसी है जिससे मूर्तिकार बाध्य होकर एवं वस्तु की प्रदर्शित करता है और कवि अग्न्य वस्तु को?

मूर्ति का अधगुला मुँह दबी हुई आह को ही प्रकट कर रहा है, उससे चीत्कार नहीं प्रकट हो रहा है। वास्तव में लाओकून की उम पीड़ा का मूर्ति और काव्य में दो रूपों में अभिव्यक्त किया गया है। मूर्तिकार ने लिए चीत्कार को प्रदर्शित करना नहीं है जो कवि ने लिए अत्यन्त सहज है। कहा जा सकता है कि मूर्ति कार ने जो कुछ देखा और जो कुछ उसके हृदय में प्रतिबिम्बित हुई वह कवि ने देखने और उसकी प्रतिक्रिया से भिन्न थी अतएव दोनों की अभिव्यक्तियाँ भिन्न-भिन्न हैं। लेकिन जहाँ तक बाह्य अभिव्यक्ति का प्रश्न है दोनों को भिन्न होना ही था क्योंकि काव्य में अभिव्यक्ति का जो प्रकार है वह चित्र या मूर्ति में नहीं हो सकता है। अभिव्यक्ति ने कुछ विशेष प्रकार के बोध को ही कविता सहन करती है या कर सकती है तथा चित्रकला और मूर्तिनला अभिव्यक्ति ने कुछ अन्य प्रकार के बोध को सहन करती है या कर सकती है। अतएव दूसरे शब्दों में अगर कहा जाए तो यह सच है कि कविता बोलता चित्र नहीं है और न चित्र मूक कविता है।

सेसिंग का कहना है कि कलाकृति का सर्जन एक विशेष प्रभाव उत्पन्न करने

की दृष्टि से ही होना है। उसके लिए प्रभावोत्पादकता ही महत्व की वस्तु है। अगर मूर्तिकार या चित्रकार अभीप्सित प्रभाव नहीं उत्पन्न कर सका तो उसकी कला अर्थहीन हो जाएगी। कलाकृति का उद्देश्य एक प्रभाव उत्पन्न करना है। चित्र का निर्माण आँखों से देखने के लिए होता है और कविता की रचना पढ़ने के लिए होती है। हमारे ऊपर कलाकृतियाँ जैसा प्रभाव डालती हैं उसी के आधार पर हम उनकी उत्कृष्टता आदि के सम्बन्ध में अपनी राय कायम करते हैं। कलाकार इसी प्रभाव को उत्पन्न करने का प्रयास करता है।

वास्तव में चित्र या मूर्ति में कलाकार 'सुन्दर' को छोड़ नहीं सकता। ग्रीक कलाकारों ने ठोस और बाह्य सुन्दरता को अत्यन्त महत्व दिया है। सौन्दर्य को वे कला का प्राण मानते हैं। वे ऐसी मनोवृत्ति का चित्रण नहीं करना चाहते जिससे कि चित्र या मूर्ति को अधिक विकृत कर देना पड़े। भावनाओं को विवश करने के लिए रूप को विवृत करना पड़ सकता है वैसी हालत में चित्र या मूर्ति बीभत्स होकर दर्शक के सामने आएगी और उससे आनन्द पाना तो दूर, दर्शक के मन में विरक्ति ही उत्पन्न होगी। अब अगर इस बात की कल्पना करें कि मूर्तिकार लाओकून के चीत्कार को व्यक्त करने की चेष्टा करता तो उसे उसके मुँह को अच्छी तरह खोलकर दिखलाना पड़ता। चित्र में वह एक घग्ने के जैसा मांसम होता और मूर्ति में एक गर्त की तरह। इस प्रकार से चित्र या मूर्ति में वातावरण को गुंजायमान करने वाले चीत्कार को अगर दिखलाया जाता तो उससे सुन्दरता घटित होती। यही कारण है कि मूर्तिकार ने अधखुले मुँह से एक छोटी-सी आह को ही प्रवर्तित किया है। मूर्तिबला की सीमा को ध्यान में रखकर ही ऐसा किया गया है। लेकिन कवि के लिए यह कठिनाई नहीं थी इसलिए उसने विस्तार से उसका वर्णन किया है।

लेनिंग का कहना है कविता और चित्रकला में मौलिक अन्तर है। दोनों कलाओं (कविता और चित्रकला) में प्रकृतिगत भिन्नता है। यह अन्तर काल (time) के माध्यम और स्थान (space) के माध्यम का अन्तर है। चित्रकला वस्तुओं का निर्देश किसी विशेष क्षण में उनकी पारस्परिक स्थिति की दृष्टि से करती है। इस प्रकार से उसमें वस्तु का निर्देश स्थितिशीलता की दृष्टि से होता है। उसमें काल का नैरतय नहीं रहता। काव्यकला में स्थान (space) के बदले काल (time) का नैरतय विशिष्ट भाव से परिलक्षित होता है। स्थान-मूलक माध्यम (a medium of space) सीधे और स्पष्टता से साथ शरीरधारी वस्तुओं का प्रत्यक्षीकरण करा देने में समर्थ होता है लेकिन उन वस्तुओं की प्रतिच्छवि (image) के सहारे वह उन वस्तुओं को त्रियाशीलता को अप्रत्यक्ष रूप (indirectly) में ही उपस्थित कर सकता है। कालमूलक माध्यम (a medium of time) त्रियाशीलता की सीधे और स्पष्ट रूप में प्रत्यक्ष करने में

समय है लेकिन जहाँ तक वस्तुओं के चित्रण का प्रश्न है वह क्रियाशीलता के सहारे अप्रत्यक्ष रूप से ही कर सकता है। कविता को वस्तुओं का चित्रण नहीं करना है यन्त्रिक क्रिया में रत उन (वस्तुओं) का चित्रण करना है।

वाक्य के विषय इस प्रकार के होते हैं जिनके अन्तर्गत जिनकी पूर्णता एक क्षण में बाद दूसरे क्षणों से सम्बन्धित रहती है। क्रियाशीलता, प्रगति तथा नैरतय वाक्य का क्षेत्र है। वाक्य-व्यापार की भिन्न भिन्न प्रक्रियाएँ एक क्षण से दूसरे क्षण में घटित हो रही हैं। इस गतिशीलता का चित्रण वाक्य की अपनी विशेषता है। वाक्य गतिशीलता का प्रतिनिधित्व करता है जिसमें क्षणिक रूप में एक के बाद एक प्रतीकों का व्यवहार होता है। लेकिन चित्रकला में स्थान (space) तथा स्थितिशीलता ही मुख्य हैं। चित्रकला का वैशिष्ट्य सात्वता, सान्निध्य (Juxtaposition) है, गतिशीलता नहीं। जहाँ तक ग्राफ़िक सौन्दर्य और प्राकृतिक दृश्य के चित्रण का प्रश्न है वाक्यकला, चित्रकला की बराबरी नहीं कर सकती लेकिन जहाँ तक मानव मस्तिष्क की गतिशीलता के चित्रण का प्रश्न है वाक्यकला अधिक उपयुक्त है। अतएव लेसिंग का कहना है कि चित्र में जो कुछ भी अभिव्यक्त किया जा रहा हो वह स्थानगत (Spatial) है और वाक्य में जो कुछ भी अभिव्यक्त किया जा रहा हो वह कालगत है। चित्रकला में जिन प्रतीकों का व्यवहार किया जाता है वे स्थानगत हैं।

लेसिंग का कहना है कि एक के बाद एक कालगत अनुक्रम से आते हैं और काल का यह व्यवधान कविता के वर्णनारम्भ होने में बाधा पहुँचाता है। कविता में शब्दों द्वारा जो चित्र उपस्थित होते हैं वे काल के इस व्यवधान के कारण चित्र की उसकी समग्रता में अस्पष्ट और भ्रष्ट बना देते हैं। चित्रकार के लिए हम व्यवधान का प्रश्न नहीं उठता। स्थान-सापेक्ष होने के कारण चित्रकला में एक साथ ही, एक ही क्षण में व्योरी को देखा जा सकता है और उसका आस्वादन किया जा सकता है। उन व्योरी का कालगत सहस्रस्तिरत्व यह संभव कर देता है कि एक ही क्षण में किसी संप्रचित प्रतिच्छवि (composite image) को हम प्रत्यक्ष कर पाते हैं। कविता में शब्दों के द्वारा जो प्रतिच्छवि निर्मित होती है उसमें कालगत व्यवधान या उपस्थित होता है अतएव शब्दों द्वारा निर्मित प्रतिच्छवि का संप्रचित रूप हमारे लिए प्रत्यक्ष करना संभव नहीं हो पाता।

चित्रकला के इतिहास में ऐसे भी युग आए हैं जिनमें चित्रकला, साहित्य की तरह किसी कहानी को उपस्थित करती रही है अथवा नैतिकता का उपदेश देने के लिए उसका उपयोग किया जाता रहा है। ऐसा भी युग रहा है जब कविता चित्रकला से होब करती हुई स्थितिशील चित्रों को उपस्थित करती रही है। कवि जिस प्रकार से शब्दों के सहारे चित्रों के निर्माण में सतन्त्र होता है उसी प्रकार चित्रकार तूलिका के सहारे रंगों की ध्वनियों को अभिव्यक्ति देने का प्रयास

करता है। लेसिंग ने कलाओं की मर्यादा और सीमा की बात तो अवश्य नहीं है लेकिन उन कलाओं के पारस्परिक सम्बन्ध को लेकर अधिक कुछ नहीं कहा है। लेकिन इविंग बैविट ने अपनी पुस्तक 'यू लाओकून' (सन् १९१० ई०) में इसका विवेचन किया है। उसने चित्रकला तथा कविता के उपर्युक्त प्रयत्नों की ओर ध्यान दिलाया है और कहा है कि कलाएँ एक-दूसरे की सीमा का अतिश्रमण कर अपनी मर्यादा का उत्सर्जन करती हैं। बैविट की दृष्टि में यह प्रवृत्ति ह्रास का लक्षण है।

काव्य या चित्रकला में इस बात का ध्यान रखना जरूरी हो जाता है कि वह दूसरों को प्रभावित करे। उनमें निहित सत्य या सौन्दर्य से जिस प्रकार कलाकार या कवि प्रभावित होता है और आनन्द पाता है उसी प्रकार दूसरों तक पहुँचाने और अभिव्यक्ति करने की चेष्टा उन कलाओं में रहती है। केवल इतना ही यथेष्ट नहीं है कि कलाकार या कवि उनसे अपने आप प्रभावित होकर रह जाए। कलाकार या कवि की सफलता इस बात में है कि जो कुछ सत्य वह उस 'वस्तु' में देखता है तथा जिस प्रकार के उससे सौन्दर्य से वह प्रभावित होता है उन्हें वह दूसरों तक पहुँचा सके। इसलिए कलाकार के लिए 'क्या कहने जा रहा है' जितना महत्त्व का है, 'कैसे कहने जा रहा है' उससे कम महत्त्व का नहीं है। टेकनीक को ध्यान में रखना उससे लिए आवश्यक है क्योंकि इसी के द्वारा अपने भावों को तथा अपनी दृष्टिभंगी को वह बाहर प्रकाशित कर सकता है। अभिव्यक्ति का यह रूप से प्रकाशन है। इस प्रकार से विचार करने पर हम देखते हैं कि काव्य अथवा चित्र वास्तव में माध्यम हैं जिनके द्वारा कलाकार या कवि अपने आपको अभिव्यक्त करता है। उसे जो कुछ कहना है वह काव्य या चित्र के द्वारा सबों के सामने प्रकाशित करता है।

कवि और चित्रकार के क्षेत्रों की धर्चा लेसिंग ने की है। कवि हृदी-सौन्दर्य का वर्णन सागौपाय करता है। उसके गुलाबी मांसों, काली भौंहों, तिरछी चित्-वन, मुख, अमुपम नासिका, गर्दन, उरोज तथा उसकी भुजाओं सभी का वर्णन कवि अपनी कविता में करता है, फिर भी जैसे बहुत कुछ बाँकी रह जाता है। लेकिन एक चित्र में अगर इन सबों का चित्रण हो तो वह हमारे सामने एक अनुपम सौन्दर्य को उपस्थित कर देता है। उस चित्र में हम जिस सौन्दर्य के दर्शन होते हैं वह स्वतः में वीरस भावनाओं को जाग्रत करता है। सौन्दर्य के प्रत्यक्ष दर्शन में हृदय को छू देने की जो अद्भुत शक्ति है वह शब्दों में नहीं है।

अब प्रश्न यह है कि गतिशीलता और क्रियाशीलता का चित्रण क्या चित्रकार के लिए संभव है तथा वर्णनात्मकता कवि के क्षेत्र में बाहर है? लेसिंग का कहना है कि ऐसी बात नहीं है कि चित्रकार एक गतिशील 'वस्तु' का चित्रण कर ही नहीं सकता अथवा कवि 'वस्तुओं' के स्थिर वर्णनात्मक चित्र उपस्थित

ही नहीं कर सकता। अगर वे ऐसा करें तो उन्हें अन्य साधनों का सहारा लेना पड़ेगा। उन्हें व्यञ्जना की शक्ति को ही अधिक अपनाना पड़ेगा। उसकी शक्ति की व्यापकता उसके लिए सबसे अधिक सहायक होगी। चित्रकार अगर गति-शीलता का चित्रण करना चाहता है तो उसे 'वस्तु' के स्थिर स्वरूप को इस प्रकार से रखना होगा कि उससे गतिशीलता ध्वनित होती रहे। लेकिन यह गति या क्रिया चित्र में प्रधान नहीं हो पाती। लेसिंग का कहना है कि चित्रकार अगर 'गति' को चित्रित करना ही चाहता है तो वह 'वस्तु' की गतिशीलता के एक विशेष क्षण को ही अपने चित्र में बाँधता है। अतएव 'गति' को चित्रित करते समय चित्रकार को एक ऐसे अभिव्यञ्जक क्षण को चुनना पड़ता है जो देखनेवालों को आकृष्ट कर सके तथा जो कल्पना को समुष्ट कर सके लेकिन जिसमें अतृप्ति बनी रहे।

इस क्षण का चुनाव चित्रकार और मूर्तिकार को कुशलता का परिचय देता है। वह उसी क्षण को चुनता है जिसमें हमारी कल्पना में स्वतन्त्र विकास के लिए उसमें पूरा सुयोग हो। कल्पना उन्मुक्त होकर स्वच्छन्द विहार का जब अवकाश पाती है तब दर्शक के आनन्द की कोई सीमा नहीं रहती। यहाँ एक बात ध्यान में रखने की है कि चित्रकार या मूर्तिकार जिस क्षण को चुनता है उसमें दर्शक के सवेग की प्रश्रिया पराकाष्ठा तब पहुँची हुई नहीं होती क्योंकि अगर वैसा हो तो फिर कल्पना के लिए कोई विशेष स्थान नहीं रह जाता। दूसरे, कला हमें ज्ञात को संभव कर देती है कि वह क्षण चिरस्थायी बना रहता है अतएव कलाकार के लिए यह भी आवश्यक है कि जिस क्षण को वह चुनता है वह क्षण-स्थायी या अल्पकालिक न प्रतीत हो।

काव्य में भी जब कवि वर्णनात्मक ढंग अस्त्रियार करता है तब उसे 'वस्तु' के स्थिर घर्मों को इस प्रकार से चित्रित करना पड़ता है कि वे कार्यों के बीच व्यप्य हो सकें। कवि ने कुशल चित्रण से कार्यों की क्रियाशीलता के बीच भी वे स्थिर घर्म परिलक्षित होने लगते हैं। फिर वर्णनात्मकता काव्य का घर्म नहीं है। जहाँ कवि सागोपाग वर्णन में लग जाता है वहाँ काव्य नीरस और प्रभाव उत्पन्न करने में असमर्थ हो जाता है। वर्णनात्मकता चित्रकला की ही वस्तु है। भाषा में वर्णन करने की शक्ति तो है लेकिन उससे काव्य का रस ही समाप्त हो जाता है। लेसिंग का कहना है कि कवि सौन्दर्य के तत्त्वों का चित्रण उनके क्रमानुसार वर्णन द्वारा ही कर सकता है। अतएव उसे जब सौन्दर्य का वर्णन करना होता है तब वह शारीरिक वस्तुगत सौन्दर्य के वर्णन में अपने को नहीं उत्पन्न करना चाहता। वह अनुभव करता रहता है कि सौन्दर्य के इन तत्त्वों को अनुक्रम से उपस्थित करने पर संभवतः वह प्रभाव नहीं उत्पन्न किया जा सकता जैसा कि किसी संपूर्ण के अंश के रूप में उनका चित्रण कर किया जा सकता है। लेसिंग ने होमर से उदाहरण

देकर अपनी बात को स्पष्ट किया है। हेलेन के असाधारण सौन्दर्य से होमर जब हमें परिचित कराना चाहता है तो वह उसके शारीरिक सौन्दर्य के सांगोपाग वर्णन में नहीं लगता बल्कि हमें यह बतलाता है कि द्राय के लोगो पर चाहे वे बुद्ध हो या परम जानी, उससे सौन्दर्य का कैसा प्रभाव पड़ता था। आसपेण की लेसिंग ने गतिशील सौन्दर्य (beauty in motion) कहा है, अतएव उसके चित्रण के लिए वह कवि को चित्रकार की अपेक्षा अधिक उपयुक्त मानता है। कविता में सौन्दर्य क्षणस्थायी होकर हमारे सामने आता है जिसे हम बार-बार देखना चाहते हैं। इस विषय की चर्चा करते हुए डा० देवराज उपाध्याय ने एक उदाहरण उपस्थित किया है जिसे उद्धृत करने का लोभ मैं सवरण नहीं कर पाता। यह उदाहरण तुलसीदास से लिया गया है

पुर तें निवसी रघुवीर-यधू, छरि छीर दण्ड मग मे दग दूँ,
मनकीं भरि माल कनी अस की, पुढ सूखि गए मधुरामर वै,
किरि ब्रूकति है, चलनो अय केतिर, पनहुटी बरिहो बितह्यै,
तियकी लखि आनुरत। पिय की अँधियाँ मति चारु बली जल बँवै ॥

इसमें राम की दशा का जितना सजीव वर्णन हुआ है उतना उनके अनुभावों और शारीरिक चेष्टाओं के वर्णनों से सम्भव नहीं था। लेकिन चित्रकार या मूर्ति-कार के लिए शारीरिक चेष्टाओं का दिखलाना अत्यन्त आवश्यक है। जैसे लाओ-कून की शारीरिक पीड़ा को दिखलाने के लिए, उसकी तनी हुई शिराओं आदि को दिखलाना जरूरी है। इसलिए लेसिंग का कहना है कि कविता तथा चित्र के नियम भिन्न हैं। अवश्य ही सवेदना या सहजानुभूति को ध्यान में रख उनसे अलग-अलग क्षेत्रों का निर्धारण करना चाहिए। लेकिन अभिव्यक्ति को ध्यान में रख अवश्य ही उनका निर्धारण किया जा सकता है। एक बला क्षेत्र में तथा व्यक्ति अपने काम की चीज दूमरी बला से उधार ले सकता है लेकिन माध्यम के सम्बन्ध में यह बात नहीं कही जा सकती। चेलाकार अपनी बला के लिए जित माध्यम का सहारा लेता है उससे वह बेधा रहता है। इस सीमा का उल्लंघन कर वह कठिनाइयों में लगे रहता है।

शब्द, अर्थ और कविता

(क) शब्द

बीसवीं शताब्दी के द्वितीय दशक में साहित्य की आलोचना का आधार किसी कविता को एक विशिष्ट इकाई, अपने आप में पूर्ण एक जीवन्त रूप मानने का आग्रह आलोचकों के एक समुदाय में देखने को मिलता है। ये आलोचक किसी कविता के रूप-विशेष को जैव (organic) मानने के पक्ष में हैं। उनके अनुसार कविता विशेष अपने आप में एक पूर्ण इकाई है अतएव उसका परीक्षण-विवेचन उसी की ध्यान में रखकर होना चाहिए। उसके गठन और रूप के अंगों को अगर दृष्टि में रखा जाय तो उस कविता-विशेष की संभावनाओं, उसकी विशिष्टताओं तथा उसके विभिन्न तत्वों के उद्घाटन के लिए अभ्यस्य जाने की आवश्यकता नहीं होगी। इन आलोचकों की दृष्टि में वह कविता, वह रूप-विशेष अपना प्रतिनिधित्व आप करता है। उसे किसी वर्ग का प्रतिनिधि मानकर उसकी विशेषताओं की परीक्षा को भी ये आलोचक उचित नहीं मानते। उनका कहना है कि जिस प्रकार किसी हरे भरे फूल से लदे पौधे की जाँच उस पौधे को सामने रखकर करते हैं उसी प्रकार कविता का भी परीक्षण-विवेचन होना चाहिए। इस प्रकार कविता-विशेष को समझने का प्रयास कर ही उत्तम लिखित 'अर्थ' तब पहुँचा जा सकता है।

कविता के रूप-विधान अथवा उससे 'अर्थ' पर अगर हम दृष्टि डालें तो पाएँगे कि कविता का रूप विधान अथवा उससे अर्थ का संयोजन जिन तत्वों के द्वारा होता है उन्हें शब्दों में बूँदा जा सकता है। किसी रचना में शब्दों के पारस्परिक घात-प्रतिघात, उनका एक दूसरे से प्रभावित होना या एक-दूसरे को प्रभावित करना तथा उनसे पारस्परिक संबंधों आदि की समझना तथा उनका विवेचन करना इस दृष्टि से अत्यन्त महत्व का हो जाता है। अतएव यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है कि इस समुदाय के आलोचक उस रचना के शब्द-प्रयोग की प्रक्रिया, शब्दों का आंतरिक अर्थ, उनमें आए हुए प्रतीकों के अर्थ, रूपों तथा आलंकारिक भाषा में निदिष्ट वस्तु, उससे छन्द-विधान आदि का जमकर अध्ययन करते हैं। उस रचना के बाहर से किसी मूल्य में पकड़े में पड़ना अर्थ

मानते हैं। घेंते उन आलोचकों की आलोचनाओं को देखने पर लगता है कि गले ही में बाहर के किसी मूल्य से अपने को निवृत्त न करने का दावा करें लेकिन व्यवहार में यह संभव नहीं हो सका है।

सन् १९२३ ई० में सी० वे० आगडेन तथा आर्द० ए० रिचार्ड्स की सम्मिलित रूप में लिखी पुस्तक 'दि मिनिंग ऑफ मिनिंग' प्रकाशित हुई। अर्थ-विज्ञान (Semantics) को इस पुस्तक में प्रतीक-विज्ञान (Science of Symbolism) कहा गया है। इस पुस्तक के प्रकाशन से वाक्य के अध्येताओं का ध्यान वाक्य के अध्ययन में अर्थ-विज्ञान की ओर गया। इस पुस्तक का अत्यन्त व्यापक प्रभाव पड़ा और नाना भाव से अध्येताओं में इस विषय की छानबीन शुरू की। सम्भवतः चार्ल्स पियरे (Charles Pierce) प्रथम व्यक्ति थे जिन्होंने अर्थ-विज्ञान को लेकर छानबीन शुरू की। लेडी वेल्बी को सन् १९०४ ई० और सन् १९०८ ई० में लिखे अर्थ-विज्ञान संबंधी दो पत्रों का सर्वप्रथम उत्तेजक रिचार्ड्स और आगडेन ने 'दि मिनिंग ऑफ मिनिंग' के ४३५-४४४ पृष्ठों पर किया है। इस दिशा में लेडी वेल्बी का प्रयास भी उत्तेजक-योग्य है।

परंपरागत अर्थ में अर्थ-विज्ञान का क्षेत्र वाक्यों के अर्थ में वास्तव्य से होने वाले परिवर्तनों के अध्ययन तक सीमित था, लेकिन वाक्य के अध्ययन के परिप्रेक्ष्य में अब इससे एक नए अर्थ का बोध होने लगा है। इस नए अर्थ के सदृश में अर्थ-विज्ञान के अन्तर्गत यह भी समझा जाने लगा है कि भाषा अथवा अन्य प्रतीकों एवं संकेतों का मनुष्य पर क्या प्रभाव पड़ता है, इसका अध्ययन किया जाय। भिन्न-भिन्न संकेतों के प्रति मनुष्य की प्रतिक्रिया अथवा उनसे यह किस प्रकार प्रभावान्वित होता है, इसका अध्ययन भी अर्थ-विज्ञान में अंतर्भूत किया जाने लगा है।

रिचार्ड्स ने दिलासाया है कि शब्द या तो प्रतीकात्मक (निर्देशात्मक) या रागात्मक (emotive) होते हैं। प्रतीकात्मक के लिए रिचार्ड्स ने symbolic (referential) शब्द का प्रयोग किया है। अपनी पुस्तक 'दि प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' में उसने इसको स्पष्ट करते हुए कहा है कि उक्ति या कथन निर्देश के लिए हो सकता है चाहे वह उक्ति या कथन सत्य हो या मिथ्या हो। इसे भाषा का वैज्ञानिक दृष्टि से प्रयोग कहा जा सकता है। उक्ति का यथातथ्य वर्णन इसीलिए वैज्ञानिक कहा जाता है कि उसमें किसी प्रकार के मूल्य का आरोप नहीं होता। लेकिन उक्ति या कथन रागात्मक भी हो सकता है अथवा कहने वाले की दृष्टिभंगी का चेतक भी हो सकता है। इसे भाषा का संवेगात्मक या रागात्मक प्रयोग कहा जा सकता है। इस प्रकार से वैज्ञानिक की उक्ति और कवि की उक्ति में अन्तर है। वैज्ञानिक के कथन में संवेग नहीं होता जबकि कवि की उक्ति अनूठी होती है और उसमें संवेगों के उत्पन्न करने की छान्ति होती है। बाद में

चलकर रिचार्ड्स ने यह अनुभव किया कि शब्दों का अध्ययन काफी उलमनदार है और शब्द अपने आप में पेचीदागियों से भरे हुए हैं। रिचार्ड्स ने काव्य के अर्थ-संकेतो अथवा उन कठिनाइयों पर प्रकाश डालने का प्रयास किया है जो कविता के अध्ययन के समय पाठकों के सामने आ उपस्थित होती हैं। रिचार्ड्स की दूसरी पुस्तक 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' सन् १९२४ ई० में प्रकाशित हुई। रिचार्ड्स की इन दोनों पुस्तकों के प्रकाशन के बाद से काव्य के अध्ययन में अर्थ-विज्ञान ने एक महत्त्व का स्थान बना लिया है। फलस्वरूप आज के आलोचन इस पर विचार करने लगे हैं कि किसी कविता में शब्दों के पारस्परिक संबंध क्या हैं? वे एक-दूसरे को किस प्रकार प्रभावित करते हैं? इसी प्रकार मनोविज्ञान के अध्येता शब्द और चित्र (image) के अभिप्राय तथा प्रस्ताव आदि का गहराई में जाकर अध्ययन करने लगे हैं।

हमने देखा है कि रिचार्ड्स ने शब्द को प्रतीवात्मक अथवा रागात्मक कहा है। रिचार्ड्स ने एक स्थल पर यह भी मत व्यक्त किया है कि काव्य में शब्द की रागात्मकता उस शब्द के अर्थ से असंगत है (Emotions of the words in poetry are independent of the sense), अर्थात् रिचार्ड्स के अनुसार शब्दों में भावापन्न करने की शक्ति एक अलग वस्तु है और अर्थ प्रदान करने, बोध कराने अथवा निर्देश करने की शक्ति अलग है। शब्द संबंधी रिचार्ड्स के इस मत का खंडन उसके शिष्य विलियम एम्पसन ने सन् १९५१ ई० में प्रकाशित अपनी पुस्तक 'दि स्ट्रक्चर ऑफ वाग्नेयस वर्ड्स' में किया है। एम्पसन का कहना है कि अगर यह मान लेने की छूट हो कि किसी शब्द द्वारा दो प्रकार के अर्थ-बोधन की क्रिया सम्पन्न होती है जिसमें एक को बोधात्मक (cognitive) और दूसरे को रागात्मक (emotive) कह सकते हैं तो हम पाएंगे कि उस शब्द का बोधात्मक अर्थ ही हमारे चरित्र तथा व्यवहार अथवा भावना को अधिक प्रभावित करता है। एम्पसन ने यह भी संकेत किया है कि सगताह बाद मचलकर रिचार्ड्स ने स्वयं इस संबंध में अपना मत-परिवर्तन किया है। अपनी पुस्तक 'दि फिलॉसफी ऑफ रेटरिक' में रिचार्ड्स ने यह कहना चाहा है कि इसे मानना ठीक नहीं कि कविता की रचना करने वाले के लिए यह बेहतर होगा कि वह शब्द के अर्थ (sense) का चिन्ता न करे। वास्तव में अपनी इस पुस्तक में रिचार्ड्स इस मत के प्रतिपादन में मग्न हो दिखाता है कि कविता के समझने का एकमात्र सतोषजनक तरीका यह है कि भावों तथा संवेगों (emotions) पर उस कविता से निकलने वाले 'अर्थ' का पूरा पूरा नियन्त्रण बना रहे।

कवि का कारबार शब्द को लेकर है। काव्य का माध्यम शब्द है। अतएव कविता में निहित 'अर्थ' तब पहुँचने के लिए अथवा कविता की विशिष्टताओं के अध्ययन के लिए शब्द का महत्त्व स्पष्ट है। यह कहने की आवश्यकता नहीं कि

कविता की विनिष्ठताओं के मूल में भाषा की प्रकृति है अतएव यह स्वाभाविक ही है किमात्रिकी विवेचना करने वाले वाच्य की भाषागत विशेषताओं की ओर आकृष्ट हों हैं और उन विशेषताओं का विवेचन-विश्लेषण कर अपने मत की प्रतिष्ठा करते हैं। विश्लेषणात्मक आलोचना पर बात देने वाले आधुनिक वाच्य आलोचकों ने कविता में आणू हुए शब्दों पर नाना भाष्यसंविचार किया है और उनके पारस्परिक घात-प्रतिघातों और प्रभावों को अपने अध्ययन का विषय बनाया है। शब्दों के आक्षरिक अर्थ, उनके भावसारिक और प्रतीकार्थक अर्थ, उनके द्वारा विद्यों का स्थापित होना, छन्द और मय की गढ़न आदि का विश्लेषण उन्होंने प्रयत्न किया है। इन आलोचकों में माई० ए० रिचार्ड्स, रिचर्ड्स एम्पसन, रिचर्ड्स वूड्स के नाम विशेष रूप में उल्लेखयोग्य हैं। इस समुदाय के आलोचक रचनाकार की रचना में आणू हुए शब्दों के स्वरूपपर अध्ययन की गिरावट करते हैं। शब्दों के अध्ययन में वे बड़ी तरीके अपनाते को मढ़ते हैं। उनमें से कुछ का उल्लेख हम करने जा रहे हैं।

किसी रचना में विभिन्न प्रकार के शब्दों के प्रयोग का अनुपात रचनाकार की दृष्टिमयी पर प्रकाश डालता है अतएव यह देगना आवश्यक है कि मज्ञा, विशेषण, मयनाम, अन्वय तथा क्रियापदों का रचना में किस अनुपात में व्यवहृत हुआ है। इसी प्रकार यह भी देगना आवश्यक है कि विवि-ग्रहण करने वाले शब्दों और उनसे भिन्न शब्दों का अनुपात क्या है? अन्तर्धस्तु क्रियापद शब्दों (content words) और संरचनात्मक शब्दों (structural words) का अनुपात भी यह महत्त्व का है। शब्दों की सलाई (आयतन), भिन्न भिन्न पदों एवं पदांशों का अनुपात भी देखा जाना चाहिए। अप्रचलित शब्द, दुराकृत शब्दनामों को व्यवहृत करने वाले शब्द, विदेशी शब्द, तपनीवी शब्द, ग्राम्य शब्द, कूटशब्द आदि का प्रयोग रचना में किस मात्रा में हुआ है, इसका अध्ययन भी रचना की विशेषताओं पर प्रकाश डालता है। रचनाकार की प्रकृति का परिचय भी ऐसे शब्दों की सूची से मिल जा सकता है। उन शब्दों के प्रयोग का अनुपात जानना भी इस दृष्टि से बान का सिद्ध होगा जिनका संबंध किसी विशेष सदम से हो और उसकी वजह से उन शब्दों में सवेगात्मकता और स्मृति की उभाहने की क्षमता आ जाती हो और इसलिए वे और अधिक अर्थपूर्ण हो जाते हों। इस समुदाय के आलोचक इस बात पर भी बल देते हैं कि शब्दों के किसी विशेष ढग से संयोजन अथवा पद विन्यास संबंधी रचनाकार की विशेष प्रवृत्ति को भी ध्यान में रखना कविता के अध्ययन की दृष्टि से समीचीन होगा।

इसमें कोई सदेह नहीं कि कविता के अध्ययन में इस प्रकार से शब्दों तथा शब्दों के प्रयोग का विश्लेषण अपना महत्त्व रखता है लेकिन इस प्रकार के विश्लेषण का महत्त्व देने वाले अध्येता कविता के पाठक के शब्द-ज्ञान को तो

ध्यान में रखते हैं लेकिन पाठक की संवेदनशीलता और उसकी आलोचना की योग्यता को जैसे आँखों से ओझल कर देते हैं। वे शब्दों के विश्लेषण आदि पर ही ध्यान देते हैं इसलिए आलोचना के क्षेत्र में विशिष्टता प्राप्त किए हुए व्यक्तियों के कविता के संबंध में व्यक्त किए हुए मतों और विचारों को प्रचारान्तर से उन्हें तरजीह देनी पड़ती है। और उनके व्यक्त किए गए विचारों और मतों को कविता में आए शब्दों का परीक्षण, विश्लेषण करते समय जैसे उन्हें सब समय ध्यान में रखना पड़ता है। लगता है कि उन मतों की पुष्टि करने वाले कविता में निहित तत्त्वों का उद्घाटन ही उनका एकमात्र उद्देश्य है। इतना करने पर भी अगर आलोचक द्वारा व्यक्त किए गए मतों के साथ शब्द-विश्लेषण के परिणामों का मेल नहीं बैठता तो मानना पड़ेगा कि उस कविता के आलोचन का मत केवल उन शब्दों पर ही आधारित नहीं है बल्कि उसके मूल में उन शब्दों के वाच्यार्थ से भिन्न कोई वस्तु है। अतएव कविता में प्रयुक्त शब्दों के विश्लेषण, पद-विन्यास के वैचित्र्य आदि को ही कविता की आलोचना का मानदण्ड नहीं स्वीकार किया जा सकता।

इतना होने पर भी शब्दों को आधार मानकर कविता का विश्लेषण करने वालों की कुछ बातें ऐसी हैं जिन्हें आँखों से ओझल नहीं किया जा सकता। उनका कहना है कि कविता की आलोचना करते समय कुछ ऐसे भी बचन हमारे समक्ष आते हैं जिनका ऐतिहासिक, आरम्भचरितात्मक तथ्यों से सीधा संबंध होता है। इन तथ्यों का अध्ययन शब्दों के सिवा अन्य किसी उपाय से नहीं किया जा सकता। इसी प्रकार उनका यह भी कहना है कि कविता में आए निष्पक्ष तथा सैद्धान्तिक मतों या विचारों के अध्ययन के लिए भी शब्दों का ही सहारा लेना पड़ेगा। शब्दों को इकाई मानकर उनका अध्ययन करने पर अवश्य ही कविता के दृष्टा पहलू पर प्रकाश डाला जा सकता है। शब्दों को इकाई मानकर उनका अध्ययन भाषाशास्त्र या नृतत्त्वशास्त्र की दृष्टि से अत्यन्त मनोरंजक और महत्व का भी है लेकिन कविता के सदर्थ में शब्दों को इकाई मानकर अध्ययन करने का प्रकार उतसे भिन्न होगा। अवश्य ही इसका अर्थ यह नहीं है कि शब्द का भाषा-शास्त्रीय अध्ययन कविता के समझ में सहायक नहीं होगा बल्कि इसलिए कि कविता का क्षेत्र उससे अलग है।

कविता को ध्यान में रखकर शब्दों को इकाई के रूप में अध्ययन करने वाला पारंपारिक विचारधारा के दो दल हैं। एक दल का मत है कि शब्दों का जहाँ तक सम्भव हो विमुक्त, प्रसंगोन्मत्तों के कारण जुड़े हुए अर्थों से उन्मुक्त, किसी प्रकार के संवेग या व्यञ्जनात्मकता से स्वतंत्र होकर गणित के चिह्नों के समान सर्वत्र एव ही रुढ़िगत अर्थ का स्वीकृत होना चाहिए। दूसरा दल इससे ठीक विपरीत शब्दों को अधिक से अधिक संवेगात्मक और व्यञ्जनात्मक बनाने के पक्ष में है।

इनके अनुसार शब्दों की उपयोगिता केवल इसी बात में नहीं है कि वैज्ञानिक तथ्यों को ज्यों का त्यों प्रस्तुत कर दें बल्कि उनकी उपयोगिता इस बात में है कि विज्ञान की परिधि के बाहर मनुष्य की जो अनुभूतियाँ हैं उन्हें रूप दें तथा सवेगों, कल्पना तथा तर्कमूलक चिन्तन को उद्दीपित करें। स्पष्ट ही वैज्ञानिक दृष्टि को प्रथम देने वाले विज्ञान और गणित की परिधि में पूर्ण रूप से बँधे रहने के कारण शब्द के संबन्ध में संयुचित दृष्टि से विचार करते हैं। भाषा की उत्पत्ति पर विचार नहीं भी करें और केवल साधारण यौतकात्त की भाषा के शब्दों पर दृष्टि निबद्ध रहें तो पाएँगे कि वे 'कोई न कोई' विषय या रूपक या साक्षात्परिता अपने में समाहित किए हुए हैं (पाश्चात्य आलोचक जिसे metaphor कहते हैं उसमें रूपक तथा लाक्षणिकता दोनों के लक्षण मिलते हैं)। शब्द या पद केवल यथातथ्यता के साक्षक नहीं हो सकते। प्रयोग करने के साथ ही साथ जगत् में हम परिवर्तन साते रहते हैं। एक उदाहरण लें। संभव है किसी समय किसी व्यक्ति ने हल्के ढंग से बिना बहुत कुछ सीधे-विचारे 'खिला हुआ चेहरा' का प्रयोग किया होगा। लेकिन प्रयोग करते रहने के कारण 'खिला हुआ' में अब हल्कापन नहीं रह गया है और अपने लिए सम्मानित स्थान बना चुका है। 'खिला हुआ चेहरा' अब शायद 'खिले हुए फूल' की याद नहीं दिलाता।

शब्द के दो पहलू होते हैं। एक को आत्मपरक (subjective) कह सकते हैं अर्थात् इससे संवेदना (feeling) की अभिव्यक्ति होती है। दूसरे को वस्तु-परक या बाह्यपरक (objective) कह सकते हैं। इससे प्रत्यक्ष ज्ञान या बोध (perception) का निर्देश होता है। शब्द के ये दोनों पहलू उसमें अपने आप निहित नहीं हैं बल्कि शब्द सामाजिक बोध के प्रतीक (common perceptual symbol) हैं इसलिए समाज की स्वीकृति के फलस्वरूप वे इस प्रकार से अर्थ-बोध कराने की शक्ति अपने में बनाए हुए हैं। शब्द एक ओर जहाँ किसी वस्तु के घातक हैं या निर्देश करते हैं अथवा सूचना देते हैं वही दूसरी ओर उस वस्तु के प्रति कहने वाले के मनोभाव अथवा सवेग का भी संकेत करते हैं। शब्दों के निर्देश करने वाले पहलू का उपयोग विज्ञान में होता है जब कि संवेदना का संकेत करने वाला उसका पहलू काव्य में प्रतिफलित होता है। इसलिए जब यह कहा जाता है कि कविता का आधार भाषा या शब्द है तब शब्द ने इसी पहलू की ओर संकेत किया जाता। लेकिन यह समझना गलत होगा कि कविता में शब्द का सिर्फ यही पहलू वर्तमान रहता है और पहला अनावश्यक है। कविता जिन भावों या सवेगों को उद्दीपित करती है वह उस कविता में प्रयुक्त शब्दों द्वारा समझ हो पाता है। उन शब्दों की अपनी स्वयं की कुछ विशेषता होती है जिससे ऐसा हो पाता है। शब्दों की इस विशेषता के मूल में सामाजिक और ऐतिहासिक कारण ही वर्तमान रहते हैं। अलग-अलग भाषाओं के शब्दों की विशेषता अलग-अलग होती है।

अतएव यह समझना कठिन नहीं कि कविता का भाषागत अध्ययन केवल शब्दों और पदों के अर्थ को स्पष्ट करने तक ही सीमित नहीं है बल्कि उसका उद्देश्य भाषा के विभिन्न पहलुओं का अध्ययन भी है क्योंकि साहित्य से उनका परिचित सबंध है। किसी भी भाषा में लिखी कविता उस भाषा के शब्दों की ध्वनियों से आन्तरिक भाव से जुड़ी हुई है। कुछ ध्वनि-समूहों को कुशलतापूर्वक चुनकर कविता की रचना होती है अतएव उस भाषा के नाद-सौन्दर्य (euphony), लयात्मकता (rhythm) तथा छन्दों की विशेषताओं का अध्ययन कविता की दृष्टि से अपरा महत्त्व रखता है। लेकिन यहाँ एक बात की ओर ध्यान दिलाना आवश्यक है कि किसी भाषा के नद और लयात्मकता की विशेषता को अर्थ से अलग नहीं किया जा सकता। इसीलिए कहा जाता है कि एक भाषा में रचिय कविता का अनुवाद दूसरी भाषा में संभव नहीं। केवल विचारों और भावों (ideas) को उद्दीपित करना अगर कविता का उद्देश्य होता तो उसे दूसरी भाषा में रूपांतर करना कुछ भी कठिन नहीं होता क्योंकि उन विचारों और भावों के उद्दीपक शब्दों के स्थान पर अन्य भाषा के समानार्थक शब्दों का व्यवहार किया जा सकता।

कविता के अध्ययन का आधार एकमात्र भाषा-तत्त्व की दृष्टि से शब्दों के परीक्षण विवेचन को स्वीकार करने में एक और पठिनाई आ उपस्थित होती है। कहा जाता है कि कविता में यह विशेषता होती है कि उससे पाठक या श्रोता के भीतर एक मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रिया होती है। इस मंत्र का पोषण करने वाली वाक्य है कि यद्यपि काव्य का माध्यम भाषा है, फिर भी यह भाषा उस भाषा में भिन्न होती है जिसे साधारणतः हम बोलचाल की भाषा कहते हैं और दैनंदिन जिमका हम व्यवहार करते हैं। अतः विचार करने की बात यह है कि काव्य-भाषा में मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रिया उत्पन्न करने की अगर एक शक्ति है जो साधारण व्यवहार में आने वाली भाषा की रचनाओं में नहीं है तो यह आसानी से समझा जा सकता है कि काव्यगत भाषा में ही ऐसी कोई विशेषता है जिसके कारण यह मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रिया उत्पन्न होती है। अगर यह प्रतिक्रिया भाषागत हो तो काव्य का अध्ययन भाषाशास्त्री के अध्ययन-क्षेत्र के बाहर पड़ जाता है और मनाविश्लेषण में लगे हुए अध्ययताओं के अध्ययन की सीमा में आ जाता है। फिर इस बात को अगर स्वीकार कर लिया जाय कि ये मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रियाएँ काव्यगत मूल्य का आधार हैं, तब तो भाषाशास्त्री के लिए इस सबंध में कुछ कहना किसी काम का नहीं होगा। लेकिन यहाँ एक बात ध्यान में रखना आवश्यक है कि अगर उस कविता का मूलपाठ (Text) उन मनोवैज्ञानिक प्रतिक्रियाओं को प्रयुक्त बनाए हुए है तब तो उस कविता में भाषागत रंग तत्वों की खोजना पड़ेगा जिनके कारण यह संभव हो पाता है। कविता में भाषा

के अध्ययन को प्राधान्य देने वाले New Criticism (नव्य आलोचना) के समर्थक इस बात को स्वीकार करते हैं कि यह प्रतिश्रिया केवल पाठक के भाषागत ज्ञान पर ही निर्भर नहीं करती बल्कि उसकी आलोचक-प्रवृत्ति और संवेदनशीलता पर भी निर्भर करती है। अतएव आध्यात्म को काव्य के अध्ययन का आधार मानने वालों के रास्ते में यह भी एक बाधा है।

काव्य के मूल्यांकन में शब्दों के प्रयोग का अपना एक बलम महत्त्व है, क्योंकि यदि जब शब्दों का प्रयोग करता है तो उसके प्रयोग करने के ढंग अथवा उन शब्द-विशेषों के द्वारा वह मूल्यांकन भी करता जाता है। भैसे ही इन शब्दों या उनके प्रयोगों का काव्य के मूलभूत मूल्यों से सीधा संबंध न हो, फिर भी यह तो सही है कि उन्हीं के सहारे उन मूल्यों तक पहुँचा जा सकता है। इसे थोड़ा और स्पष्ट रूप में समझने की चेष्टा करें। जैसे कोई वह उठे, घाह ! अरे ! बस-बस ! छि-छिः ! तो इन शब्दों के प्रयोग तथा बहने के ढंग में द्वारा अपनी प्रतिश्रिया व्यक्त करता है। फिर यह भी होता है कि कोई कहता है कि यह पणित है, अथवा यह अत्याय है या वह यो कहे कि कितना सुन्दर है अथवा कितना भद्दा है तो इन प्रयोगों द्वारा अपने भावों या प्रतिक्रियाओं को अधिक स्पष्ट रूप में अभिव्यक्ति देता है। कुछ ऐसे भी शब्द या वाक्य या उनके प्रयोग हैं जो ऊपर के दोनों प्रकारों से भिन्न हैं। ये ऐसे होते हैं जिनमें अपने आप में स्पष्ट या अस्पष्ट रूप से कुछ अभिव्यक्त करने की शक्ति नहीं होती लेकिन प्रसंगानुसार ये ऊपर के दोनों से कहीं अधिक हमारे भावों तथा संवेदनाओं को प्रभावित करते हैं। जैसे किसी अत्यन्त सुपरिचित समाज या अनिष्ट करने वाले के लिए कहा जाय 'बाध भिखारी है'। इसी प्रकार 'वातावरण पर कालिया छाई हुई है', 'बिल्ही राह काट गई' आदि वाक्य प्रसंगानुसार अत्यधिक प्रभावित करते हैं।

कविता की विशिष्टताओं को आयत्त करने के लिए शब्दों, शब्द-समूहों, सदृशों आदि की इमान में रखना आवश्यक है। कविता के 'अर्थ' तक पहुँचने के लिए शब्दों और सदृशों दोनों की अपनी दृष्टि में रखना पड़ता है। शब्द न अपने आप इकाई के रूप में और न असंबद्ध ज्यों का त्यों, जहाँ का तहाँ रख देने से किसी काम के साबित होंगे। किसी कविता में प्रयुक्त शब्दपरस्पर एक-दूसरे को जीवन्त बनाते हैं, केवल इतना ही नहीं बल्कि वे शब्द पहले किसी प्रसंग में आकर एव वैशिष्ट्य प्राप्त करते हैं और इस वैशिष्ट्य से सम्पन्न होकर प्रस्तुत प्रसंग में व्ययहृत होकर उस प्रसंग को एव विशेष गरिमा प्रदान करते हैं। जिस प्रसंग में शब्दों का प्रयोग किया गया है उसे अगर ध्यान से ओम्झ होने दिया जाय तब शब्दों के 'अर्थ' और उनके वैशिष्ट्य को ठीक-ठीक आयत्त नहीं किया जा सकता। उस प्रसंग पर पूरा का पूरा ध्यान रखें तभी शब्दों की विशेषताओं को हृदयगत किया जा सकता है।

(ख) अर्थ

कविता में अर्थ मदर्म सापेक्ष है। कविता में शब्दों का केवल कोशगत अर्थ ही नहीं बना रहता बल्कि उनके चारों ओर उनके जैसी ध्वनि वाले लेकिन भिन्नार्थक शब्दों अथवा समानार्थक शब्दों का प्रभामण्डल बना रहता है जिससे कविता में प्रयुक्त शब्द इन्द्रधनुषी रंग धारण करते हैं। यह समझ रखना चाहिए कि शब्द केवल अपने ही अर्थ का संकेत नहीं करते बल्कि जिन शब्दों के साथ ध्वनि, तात्पर्य आदि से उनका संबंध जुड़ा रहता है उनकी सारमर्म तथा सामिक बनाते हैं। केवल इतना ही नहीं, उनका संबंध अगर वैषम्यमूलक ध्वनि और तात्पर्य वाले शब्दों से भी हो तो उस स्थिति में भी उनकी क्रियाशीलता का वही परिणाम होता है अर्थात् सारमर्म तथा सामिक बनाने की उनकी शक्ति उस अवस्था में भी वर्तमान रहती है।

वैसे कविता में हम जिसे 'अर्थ' कहते हैं वास्तव में उस 'अर्थ' का भी अर्थ दिया जाने लगा है अतएव 'अर्थ' शब्द ही गिन भिन्न मतों के पोषण करने वालों के बीच मतभेद का कारण बना हुआ है। कविता में 'अर्थ' खोजने की समस्या का समाधान तभी हो सकता है जब हम इस संबंध में स्पष्ट हो जायें कि कविता का उद्देश्य क्या किसी प्रकार का विशेष मन्तव्य करता है? अगर इसे स्वीकार कर लिया जाय तो यह भी जानना आवश्यक है कि किस प्रकार से कविता में यह उद्देश्य सिद्ध होता है?

पारंपारिक विद्वानों में कविता में 'अर्थ' की व्याख्या करने वालों में मोटे तौर पर दो प्रकार की विचारधारा देखने को मिलती है (क) कविता उस अर्थ को रूप देती है जो इस अवास्तव, दृश्यमान क्षणभंगुर जगत् के सत्य से भिन्न चरम सत्य है। इस विचारधारा के अनुसार कविता यदि के लोकोत्तर मानस की प्रतिबिम्बित करती है। उनमें अनुसार समस्याओं से संबंधित कथनों, उक्तियों तथा कथकों को प्रकाश देने वाले अर्थ को रूप देना कविता का कार्य नहीं है। लेकिन पुरानी परम्परा को ध्यान में रखने वाले आलोचक कविता को इस कोटि में रखना पसंद नहीं करते। वे मानते हैं कि कविता भी उसी अर्थ को व्यक्त करती है जैसा कि हम आमतौर पर सामूहिक विवेचना या कथा में पाते हैं। वैसे कविता में पाए जाने वाले अर्थ से इस अर्थ में यही अन्तर है कि कविता में पाया जान वाला अर्थ अधिक आकर्षक और प्राणायामक होता है। परम्परावादी, वाक्य को अनुकरणमूलक मानने के पक्ष में हैं। दूसरी शक्त की अदार्ष्टवी एतासी तक के आलोचकों ने इस मत को प्रायः ही स्वीकार किया है कि कविता अनुकरण-मूलक है। वैसे वाक्य को अनुकरणमूलक मानने वाले आलोचकों में एक अल्प-संख्यक दल, विगुह रूप में अनुकरण, कविता का आदर्श मानता है तबिन

परिभाषा को अनुकरणमूलक मानते गर भी बहुगम्यय दम देने द्वारा संकुचित बना देने में पक्ष में नहीं है। इस दल में आलोचकों की दृष्टि में अनुकरण को महारम-अनुकरण मानना ठीक नहीं है। इनकी दृष्टि में यह अनुकरण आदर्श अनुकरण है, वह संकुचित नहीं है। ये मानते हैं कि यह अनुकरण 'वस्तु' के एवदेशीय विशेष सत्य या अनुकरण नहीं है बल्कि 'वस्तु' के सार्वभौम सत्य या अनुकरण है।

संमुखतः जागमान तथा उनमें जैसा विचार रखनेपाते आलोचक इस अनुकरण की व्यक्तिनिष्ठ न मानकर उसे वर्ण-विशेष का प्रतिनिधित्व करनेवाला मानते हैं। उनका कहना है कि वाच्य को जब यह भाग दिया जाय कि वह वस्तु या वास्तविकता की हू-य हू श्रोतारनवत्त नहीं करता तब अनुकरणवादी के लिए वाच्य का अर्थ ऐसी उक्तियों पर निर्भर करता है जो सार्वभौमता (universal) की ओर संकेत करती हैं। इस सोमो की दृष्टि में ये संकेत वास्तविकता की अधिक सामने खाने वाले हैं। उनका कहना है कि श्रोतार की हू-य-हू नवल से यह समझ नहीं। उनका कहना है कि वाच्य या सत्य, इतिहास और दर्शन के सत्य से अधिक वास्तव, अधिक महत्त्व का है। इतिहास श्रोतार का चित्रण-मात्र है और उससे हमें सार्वभौमता या ज्ञान नहीं होता और उससे हम यह नहीं जान पाते कि हमें कैसे मया करना चाहिए। दूसरी ओर दर्शनशास्त्र का सत्य अत्यधिक व्यापक है और यह व्यक्ति-विशेष के उपयोग में नहीं आ पाता लेकिन वाच्य का सत्य हमें बताता है कि जीवन की कैसा होना चाहिए। ये आलोचक वाच्य के वचनव्य विषय की उससे रूप-विधान से अवग मानते हैं और कहते हैं कि वाच्य का अस्तित्व उसके संदेश या व्याख्यामूलक अर्थ पर निर्भर करता है।

दूसरा दल कविता में किसी प्रकार के अर्थ को कतई स्वीकार करने की तैयार नहीं। इस समुदाय वाले कविता के साथ जीवन तथा जीवन की समस्याओं को जोड़ने में बिल्कुल पक्ष में नहीं हैं। कविता या एवमान उद्देश्य के महमानते हैं कि वह पाठ्य के साथ समात्मक संबंध जोड़ती है। उनकी दृष्टि में कविता का अस्तित्व इसलिए नहीं है कि वह क्या है और जीवन की समस्याओं से वह कैसे जुड़ी है बल्कि इसलिए है कि यह उनमें किस काम आ सकती है। कविता की वे एक चिकित्सा, उपचार (therapy) मान मानते हैं। अब अगर यह स्वीकार कर लिया जाय कि कविता में प्रबुद्ध करने की शक्ति नहीं है तो उसका, महत्त्व या तो हमें आनन्द देने के लिए है या वह हमारे संवेगों को उद्दीपित करने के लिए है।

जो लोग कविता का उद्देश्य यह मानते हैं कि उसमें समस्यामूलक अर्थ निहित है वे कविता के वस्तुविषय पर ध्यान देते हैं और जो लोग कविता को जीवन के साथ जोड़ने में पक्ष में नहीं हैं उनकी दृष्टि उसके रूप-विधान और आनन्द देने वाले रूप पर निबद्ध रहती है। ये लोग कविता का अस्तित्व कविता

के लिए स्वीकार करते हैं। वे कविता के बोधात्मक मूल्य (cognitive value) को स्वीकार नहीं करते। उनका कहना है कि जो कविता से अनुप्रेरित नहीं होते, पढ़ने से जिनके सवेग जीवन्त नहीं हो उठते वे ही कविता में समस्या की खोज करते हैं और उसमें 'अर्थ' देखने के लिए सालावित रहते हैं। कविता में बोधात्मक मूल्य को भी लोग स्वीकार नहीं करते उनकी विज्ञान पर अधिक आस्था है। विगत सौ वर्षों में बौद्धिक क्षेत्र में विज्ञान का बहुत अधिक प्रभाव रहा है इसलिए इस मत की लोकप्रियता बनी रही है।

आई० ए० रिचार्ड्स ने कविता में अर्थ की समस्या का उल्लेख करते हुए बतलाया है कि कविता उपचार का काम करती है और हमारे स्नायुओं को स्वस्थ बनाती है। कविता के आनन्द देने वाले सिद्धान्त को रिचार्ड्स अस्वीकार करता है। अर्थ के सदर्भ में रिचार्ड्स भाषा की विशेषता पर प्रकाश डालते हुए कहता है कि भाषा जहाँ एक सामाजिक तथ्य है वहाँ व्यक्तिगत अनुभूति का एक अंग भी है अर्थात् समाज के व्यवहार के निमित्त होने के साथ-साथ भाषा व्यक्ति के अनुभूत सत्य को भी प्रकाश करने का माध्यम है। विशेष शब्द का विशेष अर्थ या यो कहें कि शब्दों का वाच्यार्थ सदर्भों की स्थिरता अर्थात् सदर्भों को अपरिवर्तित स्थिति में बने रहने पर ही सम्भव है। सन्ध्या का अर्थ ओढ़ा, अथवा लवण सदर्भ के अनुसार ही स्थिर किया जा सकता है। विज्ञान में किसी शब्द के व्यवहार की एक परम्परा बन जाती है इसीलिए उसका अर्थ अपरिवर्तित नहीं होता। उसका अर्थ उस शब्द के व्यवहार करने वालों के लिये एक-जैसा बना रहता है। इसी परम्परा के कारण वैज्ञानिक शब्दावली जन्म ग्रहण करती है और अपना अपरिवर्तित अर्थ बनाए रहती है।

रिचार्ड्स का कहना है कि जब हम विज्ञान के क्षेत्र के बाहर जाते हैं तब ऐसी बात नहीं रह जाती। ऐसे क्षेत्र में जहाँ पारिभाषिक शब्दों की आवश्यकता नहीं वहाँ शब्दों का अर्थ परिवर्तित होकर ही रहेगा। अगर शब्दों की अनेक अर्थ प्रदान करने की शक्ति न रह जाए तो भाषा की प्रकाशन-शक्ति की मूर्धमता और थारीकी नष्ट हो जाएगी और वह हमारे किसी काम लायक नहीं रह जाएगी। विज्ञान की यथातथ्यता को ध्यान में रखकर शब्दों के इस अर्थ संकोचन (अर्थ का सकुचन क्षेत्र में रह जाना) को भले ही उचित माना जाए लेकिन अन्य क्षेत्रों में जहाँ आनन्द प्रदान करने वाली मूर्धमता और थारीकी ही मुख्य हो वहाँ शब्दों की अनेकार्थता अपना महत्त्व रखती है। रिचार्ड्स ने स्वीकार किया है कि शब्दों की अनेकार्थता स्वयं स्वतन्त्र नहीं है। यह अनेकार्थता निरपेक्ष नहीं है। उन शब्दों के व्यवहार करने वाले असंग-असंग ढंग से मनमाना अर्थ लगाएँ तो आपस में एक-दूसरे से विचारों का आदान प्रदान सम्भव नहीं हो सकता।

यहाँ यह भी स्पष्ट रूप से समझ लेना चाहिए कि पाठक भी रचनाकार के

समान अव्यय की एक प्रक्रिया के माध्यम से ही 'अर्थ' तब पहुँचता है। रिचार्ड्स इस प्रक्रिया को पाठक का बुद्धि अनुमान कहता है। पाठक की पटुता सही दिशा में उसके अनुमान करने में सहायक होती है। रिचार्ड्स के अनुसार अनुमान की इस निपुणता के बिना पाठक के लिए रचनाकार के भावों तक पहुँचना सम्भव नहीं हो पाता।

रचनाकार अपनी अनुभूतियों को शब्दों द्वारा पाठक तक पहुँचाता है। लेकिन ये अनुभूतियाँ शब्दों में सीधे रूप ग्रहण नहीं करती। वास्तव में रचनाकार की अनुभूतियाँ उसके कल्पना-जगत् (imagination) की वस्तु बनकर अपनी अस्तित्व बनाए रहती हैं। शब्दों के माध्यम से रचनाकार पाठक के अन्तर में वैसी ही कल्पना की उद्बुध करने में समर्थ होता है। अपने रचना-बीजल से वह पाठक के लिए कुछ ऐसा सम्भव कर देता है कि वह भी उसी प्रकार के कल्पना जगत् का द्रष्टा बन जाता है। यह सही है कि रचनाकार की कृति पाठक के मन की शब्दों की सहायता से रचनाकार की अनुभूतियों से परिचित करा देती है लेकिन शब्दों की अपनी एक सीमा है। शब्द प्रतीकों के रूप में पाठक के मन में ग्रहण होते हैं और उन्हीं प्रतीकों के सहारे पाठक रचनाकार की अनुभूतियों को अपनी चला रोने में समर्थ होता है। ये प्रतीक पाठक के मन में जिस कल्प-नीव की सृष्टि करते हैं वह शब्दों के द्वारा गृहीत भावों के समान किसी सीमा में बँधा नहीं होना। पाठक के मन में कल्प-नीव के उत्पन्न की क्षमता वास्तव में शब्दों द्वारा संवेदित प्रतीकों में ही होती है। अगर रचनाकार में अभिव्यक्ति की शक्ति है तो वह अपने शब्दों को अपनी अनुभूतियों का प्रतिनिधित्व करने वाला बना करता है। शब्दों के माध्यम से अपनी अनुभूतियों को सब समय अभिव्यक्ति करना सम्भव नहीं हो पाता। इन प्रकार की अभिव्यक्ति सहज, सरल नहीं है। अतएव वह आशानी से समझा जा सकता है कि काल में जिस भाषा का प्रयोग होता है वह व्याकरण के नियमों में बँधी व्याकरण भाषा से भिन्न है। व्याकरण भाषा में वह प्रति नहीं होती कि वह हमारे सामने मोर विपरीत के साथ मन में उत्पन्न होने वाली अनगिनत संज्ञाएँ कृतियों को रूप दे गीं। इसीलिए वह भाषा जो सर्वत्र ग्रहण कराने में समर्थ हो तथा अपनी व्यवस्था प्रति द्वारा रचनाकार की अनुभूतियों को रूप देकर पाठक के कल्पनीय में उतार दे वह एक विशेष भाषा होगी ही और इसी भाषा का काव्य-भाषा का नाम दिया जाता है।

हमने अभी देखा है कि काव्य के लिए शब्दों की प्रतीकात्मकता का बिना मतलब है। इसी प्रतीकात्मकता के कारण ही भाषा की अभिव्यक्ति शक्ति की धीबुद्धि होती है। भारतीय भाषा के प्रतिष्ठितों के लिए इसी बात को दोहराया जा सकता है कि शब्दों की प्रतीकात्मकता के कारण उन्हीं काव्य प्रति या व्यवसायिकता की कृति होती है, भले ही इन शब्दों के निदिष्ट और निदिष्ट अर्थ

में परिवर्तन हो जाय। काव्य में 'अर्थ' की पड़ताल और विवेचना करने वालों के लिए शब्दों या भाषा की इसी शक्ति का उद्घाटन करना बाल्य होता है। ये प्रतीकात्मक शब्द कुछ दूर तक अपने अर्थ को बनाए रखकर एक ऐसे अर्थ का संकेत करते हैं जो उसके रुढ़ि अर्थ से अतीत होता है। जैसे ईसाइयों के लिए 'क्रॉस' एक ऐसा प्रतीक है जो अपना अर्थ बनाए रखते हुए भी एक ऐसे सत्य की ओर इंगित करता है जो इस जगत् का नहीं है। ईसाई के लिए यह आत्म-बलिदान और पुनर्जीवन का प्रतीक है जो ईसा मसीह में रूपायित हुआ है। इन प्रतीकात्मक शब्दों में अर्थ-संसारण की शक्ति अत्यन्त व्यापक होती है। उनमें एक साथ अनेक सत्तों की ओर इंगित करने वाले अर्थों की ध्वनि होती है जो उन शब्दों के वाच्यार्थ से अतीत है। इन प्रतीकात्मक शब्दों में ऐसे भी अर्थ छिपे हुए रहते हैं जो आदिरूपात्मक (archetypal) होते हैं। जैसे Divine Father, इसके अर्थ में एक ईसाई के लिए अभिभूत कर देने वाला तत्त्व वर्तमान है। कवि इनका प्रयोग बड़ी सफलता से मनोनुकूल प्रभाव उत्पन्न करने के लिए कर सकता है। अनेक अर्थों का संकेत करने वाले ये प्रतीकात्मक शब्द सदर्थों के परिवर्तन के साथ भिन्न-भिन्न चालत्वारपूर्ण अर्थों के चोतक हो सकते हैं। अगर शब्दों अथवा शब्द समूहों का अर्थ स्थितिशील, निश्चित तथा अपरिवर्तित बना रह जाय तो काव्य में अभिव्यजना की वह शक्ति नहीं रह जायेगी। तर्कपूर्ण वक्तव्यों तथा वैज्ञानिक तथ्यों के लिए वाच्यार्थ में बचे हुए शब्दों का प्रयोग अवश्य वाछनीय है लेकिन कविता को घंसे शब्द सक्षम बना देंगे।

जहाँ अर्थ की हम चर्चा करते हैं वहाँ दो तत्त्व उपस्थित रहते हैं। एक तो शब्द जो संकेत और निर्देश करता है और जो अर्थ का आधार है और दूसरा स्वयं अर्थ। यह संकेत और निर्देश करने वाली वस्तु प्राकृतिक चिह्न हो सकती है प्रतीक हो सकती है अथवा प्रकृति से उधार लिया हुआ किसी के द्वारा प्रयुक्त सक्षिप्तीकृत चिह्न हो सकती है। संकेत और निर्देश करने वाली वस्तु व्यवहार के द्वारा कालक्रम से रुढ़ि हो जाती है। जैसे 'पत्र' (दूध का पत्ता) शब्द 'पत्र' (चिट्ठी) के रूप में रुढ़ि हो गया है। प्राकृतिक चिह्न से मतलब उन चिह्नों या व्यापारों से है जिन्हें दृश्यमान जगत् में हम प्रत्यक्ष करते हैं। उनसे हम कुछ संकेत मिलते हैं और उनसे हम मनोनुकूल परिणाम निकालते हैं। भय से चीत्कार करने वाले पशु का चीत्कार किसी भयप्रद स्थिति का संकेत भी करता है और दूसरों को सावधान भी करता है कि वे अपनी सुरक्षा का उपाय करें। इन्हीं प्राकृतिक चिह्नों के आधार पर प्रतीक आदि निर्मित हुए हैं। जो चिह्न रुढ़ि हो जाते हैं अथवा यों बड़े बिज्जा रुढ़ि शब्द हैं उनका अर्थ निश्चित और उस भाषा के बोलने वालों के लिए उसका अर्थ असंदिग्ध हो जाता है। ये रुढ़ि शब्द जाति-वाचक भी हैं और व्यक्तिवाचक भी। काव्य में ये रुढ़ि शब्द अपने वाच्यार्थ से

अधिक ऐसे अर्थ को बाह्य होते हैं जो अपने अतीन्द्रिय प्रभाव से मन को अभि-
भूत कर देते हैं।

भाषा जिन शब्दों के सहारे रूप ग्रहण करती है वे शब्द अपने में केवल किसी
अर्थ को ही समाहित किए हुए नहीं होते बल्कि उनमें ध्वन्यात्मकता और नाद-
वैशिष्ट्य भी होता है। सदर्भ के परिप्रेक्ष्य में भाषा का प्रत्येक विशिष्ट शब्द अपने
भीतर कल्पना को उद्दीपित करने की एक विशेष क्षमता लिए हुए रहता है। उस
शब्द का अर्थ शब्दकोश के सहारे नहीं निर्धारित किया जा सकता। उसे केन्द्र कर
बहुत से अर्थ वर्तमान रहते हैं। शब्दों के अर्थ के साथ उनका नाद वैशिष्ट्य भी
उनसे जुड़ा रहता है। वैसे शब्दों की ध्वनियों में अपनी अलग व्यंजना की शक्ति
रहती है। इसके साथ ही हम धातु को भी आंखों से ओझल नहीं होने दिया जा
सकता कि प्रत्येक भाषा की अपनी एक विशेष प्रकृति होती है, एक विशेष छंद
होता है।

कविता की ध्यान में रखकर शब्द को इकाई के रूप में देखने का कोई अर्थ
नहीं। अनेक, स्वतन्त्र रूप में वर्तमान रहकर वे किसी काम के नहीं साधित हो
सकते। जिस प्रकारसे किसी मुद्रा का महत्त्व साधारणतः इसी बाण में है कि उसमें
श्रय-शक्ति है, उसी यथासम्भव हम अपनी मनपाही वस्तु खरीद सकते हैं। हमारे
लिए इसी बात में उसकी उपयोगिता है। इसी प्रकार शब्द अनेक कवि ने लिए
किसी काम के नहीं जब तक वे कविता की दृष्टि से सार्थक वाक्य या पद में न
हो। ऐसा कहने का अर्थ यह नहीं है कि शब्द अपना स्वतन्त्र महत्त्व नहीं रखते।
यह बड़े सहज भाव से यह दिया जाता है कि काव्य का उद्देश्य अनुभूतिमय की
अभिव्यक्ति है और उसने लिए भाषा माध्यम है लेकिन जब हम काव्य के एक-
एक शब्द पर विचार करने लगते हैं तो शब्द अपनी विचित्रता लिए हुए आ उप-
स्थित होते हैं। उस समय हम देखते हैं कि ध्यान-रूप की परिधि से बाहर सदर्भ
के परिप्रेक्ष्य में वे कल्पना और संवेगों के उधाटने की क्षमता रखते हैं। भारतीय
साहित्य के विचारधियों के लिए शब्दों की इस शक्ति का सबसे कोई अभिनय वस्तु
नहीं है। शब्दों की अभिधा, वक्षणा और व्यंजना शक्तियों का बड़ी गहराई के
साथ अध्ययन भारतीय साहित्य-शास्त्र में वर्तमान है।

कवि ने द्वारा प्रयुक्त शब्द समुचित रूप से उसने भावों की अभिव्यंजना पर
सबोझने लिए कवि को भाषा में बाट-छांट करनी पड़ती है। वास्तव में वह जो
मुछ कहना चाहता है उसे अर्धपूर्ण बनाने के लिए वह जिन शब्दों का प्रयोग करता
है वे इसीलिए कारणर होते हैं कि कवि की संपूर्ण उक्ति में निहित ध्वन्या की
समाधानाएँ उन्हें अर्थवत्ता की गरिमा में महित करती हैं अर्थात् कवि के शब्दों के
सहारे जिस अर्थ तक हम पहुँचते हैं वह (अर्थ) पूरी उक्ति के विभिन्न तत्त्वों
जैसे शब्दों के पारस्परिक सम्बन्ध, भवार, स्यात्मकता, उनके धातु-प्रतिधातु,

सन्निधि आदि के सम्मिलित प्रभाव के द्वारा सम्पन्न होता है। काव्य का 'अर्थ' कभी-कभी कई बारणों से पक्क में नहीं आता। कभी-कभी हम किसी कविता के एक या दो मार्मिक भावों को सब-कुछ समझ लेने की भूल करते हैं। इस तरह के भावों से हम भले ही आकृष्ट हो, भले ही उनसे चमत्कृत हो जाए लेकिन उन्हीं भावों को उस कविता का मर्म समझ लें तो भूल होगी। उन भावों की मार्मिकता कई बातों पर निर्भर करती है। उस कविता में आए अन्य शब्दों को चाहे वे शब्द हो या अन्य भाव हो व्यर्थ नहीं समझा जा सकता। जिसे हम उस कविता का मर्म समझते हैं उसे अन्य शब्दों और भावों की अपेक्षा रहती है। वे शब्द अथवा भाव केवल अलंकृत करने के लिए कविता में नहीं आते बल्कि वे ऐसे साधन होते हैं जो उस कविता के मर्म अथवा विशिष्ट भावों को विशिष्टता-संपन्न करने में सहायक होते हैं।

हम अभी तक प्रसंगों और अर्थों की चर्चा करते रहे हैं और यह समझने का प्रयास करते रहे हैं कि प्रसंगों-सदर्थों से विच्छिन्न होकर शब्द काव्य के 'अर्थ' तक पहुँचने में सहायक नहीं हो सकते। प्रसंगों के संयोजक के रूप में रिचार्ड्स रूपक (mataphor) की चर्चा करता है। विभिन्न प्रसंगों और सदर्थों के एक में विलय कर देने में रूपक के विशेषत्व पर रिचार्ड्स बल देता है। रूपक को वह केवल अलंकृत करने का साधन नहीं मानता और न यही मानता है कि दो प्रसंगों की तुलना के लिए उसका उपयोग होता है। बहुत लोग ऐसा समझते हैं कि उस तुलना द्वारा रचनाकार का वक्तव्य स्पष्ट होता है। इसे ठीक इसी रूप में स्वीकार करने में रिचार्ड्स को आपत्ति है। उसका कहना है कि रूपक (metaphor) ऐसे दूर-दूर के प्रसंगों को जोड़ता है जिन्हें हम असम्बद्ध मानते हैं। वह इस ओर हमारा ध्यान आकृष्ट करना चाहता है कि रूपक तथा साक्षणिकता (metaphor) में इन दोनों का समावेश रहता है एवं नया अर्थ प्रदान करते हैं जिससे बल्पना त्रियाशील होकर एक नई भावभूमि में पहुँचती है। रिचार्ड्स की दृष्टि में जिसे हम कविता का ठोस विशेषत्व कह सकते हैं वह उसने वैयर्थ्यमूलक होने में है। वह कहता है कि कविता में अगर यह भेद-वैयर्थ्य न हो तो कविता अमर्याद उत्पन्न करने की अपेक्षा एक नीरस वक्तव्य होकर रह जाएगी।

कविता में 'अर्थ' की समस्या को लेकर ह्यंटें रीड ने कहा है कि कवि से उसकी कविता की व्याख्या करने के लिए कहना भूल है। कविता के सम्बन्ध में रीड के अनुसार यह कहना दृष्टिकोण अशुभ है। इसे स्पष्ट करते हुए उन्होंने बताया है कि कवि बाह्य रूप से अपने आपको अभिव्यक्त करता है तो वास्तव में उस अभिव्यक्ति के मूल में एक संवेगात्मक इकाई (emotional unity) रहती है। इसे ही वोग्लर (Vossler) ने अन्तर की भाषा का रूप (inner language form) कहा है। लेकिन बाह्य की भाषा के रूप के साथ हम

अन्तर की भाषा का आवश्यकता साम्य नहीं है। बाहर की भाषा का जो रूप है उसी के सहारे हम दिनदिना कार्य सम्पन्न करते हैं और विचारों को दूसरों तक पहुँचाते हैं। अतएव कवि अगर अपने अन्तर की भाषा के रूप के प्रति ईमानदारी रखना चाहे तो उसे शब्दों का आविष्कार करना पड़ेगा और बिना की सृष्टि करनी पड़ेगी। केवल इतना ही नहीं, शब्दों के साथ उसे जवदंस्ती करनी पड़ेगी और उनके अर्थ में तीव्रता करनी पड़ेगी। कविता के मूल में जो सवेगात्मक इपाई है वह उसकी पकड़ में आ गई है। अब उससे अनुस्यू कवि को शब्दों की सृष्टि करनी पड़ेगी। ह्यूटें रोड का कहना है कि इस सवेगात्मक इपाई को रूप देने के लिए ही कविता का अस्तित्व है और उसे सर्व की बसोटी पर नहीं बसा जा सकता। अब अगर उस कविता का 'अर्थ' पकड़ाई में ले तो कोई बात नहीं। उसमें कवि को सवेगात्मक अनुभूति की तीव्रता देखने को मिलेगी। कवि के शब्दों का कोई मतलब निबले या नहीं, लेकिन वे शब्द कवि की सवेगात्मक अनुभूति के अनुरूप सृष्ट हुए हैं और जहाँ तक सम्भव हो सकेगा है अन्तर की अस्पष्ट और अपूर्ण ध्वनि की प्रतिध्वनि के रूप में हमारे समक्ष आ उपस्थित होते हैं। यही कारण है कि कवि हमें विचित्र-सा प्रतीत होता है, लेकिन जिन वस्तुओं की तैयार उमका कारण है वे नाश्वर्य हैं और उसके द्वारा प्रयुक्त शब्दों में वे जीवित रहती हैं।

कविता में 'अर्थ' के सम्बन्ध में इतिवृत्त तथा आधुनिक काल के कुछ विचारकों के मतों से थोड़ा परिचय प्राप्त कर लेना उचित होगा। इससे हमारे लिए यह आसान हो जायगा कि हम समझ सकें कि 'अर्थ' और काव्य भाषा के सम्बन्ध में आज की विचारधारा क्या है। रैबरीन एम० विल्सन ने अपनी पुस्तक 'साउण्ड एण्ड मीनिंग इन इंगलिश पोएट्री' (सन् १९३० ई०) में कहा है कि किसी कविता का अर्थ उस (कविता) के शिवा और कुछ नहीं है। उस कविता में प्रयुक्त शब्दों के अर्थ का वह योगफल नहीं है। मो० बी० सीविस (सन् १९४७ ई०) ने अनुसार कविता का 'अर्थ' यह नहीं है जिसे उसका गद्य में रूपान्तर कर हम पाते हैं। वास्तव में उसका 'अर्थ' यही है जो प्रत्येक पाठक अपने अन्तर की अनुभूतियों के प्रकाश में उसका रूपान्तर कर समझता है। मार्जरी बुल्टन ने अपनी पुस्तक 'दि एनेटाभी ऑफ पोएट्री' (सन् १९५३ ई०) में उन लोगों को कविता का अर्थवा कवियों के एक विशेष समुदाय का शत्रु कहा है जो निष्पट भाव से पूछते हैं कि इस कविता का अर्थ क्या है? ऐसे लोग कविता को अस्पष्ट रूप में तथा उसकी सम्पूर्णता में उसे देखने में असमर्थ हैं या देखना नहीं चाहते। हिलेरी वार्क का कहना है कि सन्तुन की कविता में शब्दों का 'यह अथवा वह' अर्थ नहीं होता बल्कि उसका 'यह भी और यह भी और यह भी' अर्थ होता है। कविता की प्रभाव उत्पन्न करने की प्रक्रिया यही है। डब्ल्यू० बी० यीट्स ने एक विशेष कविता की चर्चा करते हुए कहा है कि यह कविता सर्वदा उन्हें सारगर्भित

लगी है लेकिन सब समय उनके लिए एक ही अर्थ की खोज नहीं रही है। टी० एस० इलियट ने 'दि एग्ज ऑफ पोएटिव ड्रामा' (सन् १९५१ ई०) में कहा है कि सभी कविताओं में ऐसा कुछ रहेगा ही जिसके सम्बन्ध में उनके रचयिता स्वयं अनभिज्ञ रहते हैं। कवि के लिए किसी कविता का क्या अर्थ था अथवा कवि क्या कहना चाहता था जब उसने उसकी रचना की, अर्थ का प्रश्न है। सचमुच की सार्जनारम्भक कृति में कवि कुछ ऐसा करता है जिसे वह स्वयं नहीं जानता। अन्यथा 'द्री यूज ऑफ पोएट्री' (सन् १९३३ ई०) में इलियट ने कहा है कि किसी कविता के अर्थ के सम्बन्ध में उसके रचयिता की स्थिति पाठक से अधिक सतोष-प्रद नहीं है और सच्ची बात तो यह है कि समय बीतने पर रचयिता स्वयं अपनी रचनाओं के लिए पाठक भाव रह जाता है। वह उन रचनाओं के प्रारम्भिक अर्थ को अर्थात् उसे लिखने समय उसके मन में जो अर्थ वर्तमान थे भूल जाता है और अगर नहीं भी भूले तो वह अर्थ उनके लिए वही नहीं रह जाता, वह बदल जाता है। जी० विरुसन माइट की रचना 'दि व्हील ऑफ फायर' (सन् १९३० ई०) की भूमिका में इलियट ने कहा है कि लोग साधारणतः यह सोचते हैं कि कविता का आनन्द उठाने के लिए यह आवश्यक है कि 'उसके अर्थ की खोज की जाय'। इसलिए कोई अर्थ खोजने के लिए उनका मन भयानक परिश्रम करता है कि जिसमें दूसरी को वे उसे समझा सकें और यह सिद्ध कर सकें कि वे उसका आनन्द उठा रहे हैं। लेकिन कविता में 'अर्थ' की सम्भावनाएँ इतनी विस्तृत और सुदूर प्रसारी हैं कि कविता लिखने वाले का अपना मत भी कहता रहता है कि जो अर्थ उसने समझा है वह अत्यन्त सीमित है।

'अर्थ' सम्बन्धी इस तरह की विचारधारा के विरोध करने वाले भी हैं जो यह मानते हैं कि बिना अभ्यास के कविता का अर्थ खोजगम्य होना चाहिए। उनका कहना है कि काव्य उन मनुष्यों के लिए रचित होता है जो सामान्य रूप से काल और स्थान की सीमा में बंधे हुए हैं और जिनकी भाषा क्रियाओं द्वारा परिष्कृत होती है अर्थात् क्रियापद उनकी भाषा को गतिशील बनाते हैं। इन लोगों के अनुसार महान् काव्य अर्थ और वाक्य विधान के परम्पराभूत नियमों को मानकर चलता है। ऐसा विचार रखने वालों में डोनाल्ड डेवी (Donald Davie) तथा फ्रैंक कारमोड (Frank Karmode) के नाम प्रमुख हैं। इन आलोचकों का प्रभाव आधुनिक काल के अग्रणी साहित्य के आलोचकों पर गहरे रूप से पड़ा है। डेवी ने अपनी पुस्तक 'ऑटिस्मूलेट एनर्जी' (सन् १९५५ ई०) तथा कारमोड ने अपनी पुस्तक 'रोमैन्टिक इमेज' (सन् १९५७ ई०) में इलियट के विचारों का खण्डन किया है।

(ग) कविता क्या है

कविता क्या है ? इस प्रश्न का उत्तर देने में जितना सहज प्रतीत होता है उतना सहज नहीं है। अति प्राचीन काल से पारंजात्य देशों के विचारक, कवि और आलोचक इस प्रश्न के उत्तर की रूपरेखा तैयार करते रहे हैं और आज भी अपने प्रयत्न से विमुख नहीं हुए हैं, फिर भी यह प्रश्न ज्यों का त्यों बना हुआ है। थॉमस ने जानसन से प्रश्न किया, 'अच्छा साह्य, तब कविता क्या है ?' जानसन ने उत्तर दिया, 'मेरे साह्य, यह बताना आसान है कि यह क्या नहीं है। हम सभी जानते हैं कि प्रकाश क्या है लेकिन यह बताना सहज नहीं कि वह क्या है ?' और यही कारण है कि सभी प्रयत्नों के बावजूद मानवर किसी ने विमोह करते हुए कहा है कि पाठशाला में पढ़ने वाले विद्यार्थी का उत्तर इसके सम्बन्ध में ठीक है कि कविता वह वस्तु है जिसे कवि लिखते हैं। इस प्रश्न की पेचीदगियों का अनुभव करते हुए सन् १९१२ ई० में एडगर पाउण्ड ने एक स्थल पर कहा है कि वैज्ञानिक दृष्टि रखते हुए गद्य और पद्य के सम्बन्ध में सटीक भाव से कुछ कहना प्रायः असंभव है। एडगर पाउण्ड की दृष्टि में रसायनशास्त्र में आए प्रत्येक शब्द की व्याख्या जिस प्रकार अपेक्षित है उसी प्रकार से गद्य और पद्य में भी। उसका कहना है कि यही कारण है कि कविता के सम्बन्ध में जो सम्बन्ध-सम्बन्ध निबन्ध लिखे जाते हैं वे किसी काम के नहीं हैं। साधारणतः कविता की जितनी भी परिभाषाएँ देखने को मिलती हैं वे प्रायः ही अपने-अपने दृष्टिकोणों और मतों के समर्थन के लिए लिखी गई हैं।

कविता की निम्नलिखित कुछ परिभाषाएँ इस दृष्टि से ध्यान देने योग्य हैं :

कविता स्वतःस्फूर्त तीव्र भावावेगों का प्लावन है—घडूँ, सूर्य

कविता कल्पना और आवेगों की भाषा है—हैजलिट

कालरिज ने कविता की परिभाषा करते हुए कहा है कि सर्वोत्तम क्रम में रखे हुए सर्वोत्तम शब्दों को ही कविता कहेंगे। कालरिज की इस परिभाषा को ध्यान में रखते हुए सी० डे० सीबिस ने 'दि कोलोम्बिया एलिमेण्ट इन इंग्लिश पोएट्री' (सन् १९४७ ई०) में कहा है कि अंग्रेजी के एक कवि ने कभी घोषणा की थी कि सर्वोत्तम क्रम में रखे हुए सर्वोत्तम शब्दों को ही कविता कहेंगे—यह ऐसी बात है कि बाधा-निषेधों पर विशेष ध्यान नहीं देने वाले देशों के आलोचक आश्चर्य करते होंगे कि अंग्रेज क्या कभी कविता लिखने में सफल भी होते होंगे। कालरिज की इसी परिभाषा पर टिप्पणी करते हुए फ्रैंक स्विनर्टन ने कहा है कि कालरिज ने जब यह दावा किया होगा उस समय उसके दिमाग में कुछ गड़बड़ी रही होगी। इसी प्रकार मॅथ्यू आर्नल्ड की परिभाषा पर टिप्पणी की गई है जिसमें कहा गया है कि कविता जीवन की आलोचना है।

आनंद की इस परिभाषा पर टिप्पणी करते हुए एक० एल० लुक्स ने कहा है कि यह कौनो मनहूस परिभाषा है कि कविता किसी चीज की आलोचना करती है। क्या सचमुच में जीवन ही ऐसा नहीं है जो कविता की अन्तिम आलोचना है ? डब्ल्यू० एच० आडेन ने कविता को अविस्मरणीय वाणी कहा है जब कि टी० एस० इलिफट ने कविता को संवेदना की सारगर्भिता के साथ निर्दोष रूप विधान का संयोग कहा है।

पाहे जो हो, कविता की परिभाषाएँ तथा कविता सम्बन्धी विभिन्न मतों को उपस्थित करने वाले इस बात को स्वीकार करते हैं कि कविता कल्पना-प्रसूत वस्तु है जिसे हम प्राकृतिक जगत् में नहीं पाते। कविता कवि, कविता में वर्णित मनुष्य, घटनाएँ तथा अन्यान्य वस्तुओं का जगत् तथा पाठक—ये चार तत्त्व कविता में वर्तमान रहते हैं। वैसे यह सही है कि सभी का एक-जैसा गृहत्व नहीं है। कविता के आलोचक इन चारों में से किसी एक या दूसरे तत्त्वों पर बल देते हैं। कोई कवि को दृष्टि में रखकर कविता का मूल उत्सर्जन का प्रयास करता है तो कोई कविता को अपने आप में स्वतंत्र तथा कार्य-नारण की दुनिया से परे मानता है। पाठक की प्रतिश्रिया को ध्यान में रखकर भी कविता को समझने की चेष्टा की जाती है।

प्लेटो (ईसापूर्व ४२७—ईसापूर्व ३४६) ने अपने ग्रन्थ 'रिपब्लिक', १० में बतलाया है कि सानेटिज (उसकी मृत्यु ईसापूर्व सन् ३६६ में हुई) ने कविता की परिभाषा करते हुए कहा है कि कविता 'मिमैसिस' (mimesis) अनुकृति है। सानेटिज (मुकरात), प्लेटो (अकलातून) का गुण था। मुकरात ने बतलाया है कि जिस प्रकार आईने में उसके सामने आने वाली वस्तुएँ प्रतिबिम्बित होती हैं उसी प्रकार कविता आईने के समान है। कविता का यह आईना चारों तरफ घूमता हुआ सभी इन्द्रियग्राह्य वस्तुओं को प्रतिबिम्बित करता है। सानेटिज की इस परिभाषा से एक बात स्पष्ट होती है कि दृश्यमान जगत् से काव्य का क्या सम्बन्ध है। प्लेटो ने गुरु की इस परिभाषा को स्वीकार तो किया है लेकिन 'अनुकृति' के सम्बन्ध में उसके अपने अलग सिद्धान्त हैं। प्लेटो के अनुसार यह इन्द्रियग्राह्य जगत् अपने आप में एक अनुकृति है। उसका कहना है कि सृष्टि शाश्वत सत्य की प्रतिकृति है और कवि इसी प्रतिकृति का अनुकरण करता है, अतएव उसकी रचना प्रतिकृति की प्रतिकृति है अतएव सत्य से दूर जा पड़ती है। प्लेटो ने अपने ग्रन्थ 'अयान' (Ion) में बतलाया है कि कवि जब अपनी रचना में प्रवृत्त रहता है उस समय वह अपने में नहीं रहता और अपने अन्तर की प्रेरणा चना रसे करता है। अनुकृति का यह सिद्धान्त हजारों वर्षों तक किसी न किसी रूप में पाश्चात्य आलोचकों और विचारकों को प्रभावित करता रहा है।

प्लेटो के शिष्य एरिस्टाटल (अरस्तू) ने भी कविता को अनुकृति कहा है,

लेकिन उसका सिद्धान्त प्लेटो के सिद्धान्त से भिन्न है। प्लेटो मानता है कि शाश्वत सत्य ही सभी मूल्यों का केन्द्रस्थल है अतएव मनुष्य का ज्ञान, मनुष्य की कृति सभी अनुकृति हैं। एरिस्टाटल का मत है कि वस्तुओं के रूप उनमें ही अन्तर्निहित हैं, उन्हें कहीं बाहर नहीं ढूँढा जा सकता। अतएव एरिस्टाटल के अनुसार जब यह कहा जाता है कि इन्द्रियगोचर वस्तुओं की अनुकृति कविता में होती है तो उसे सत्य से दूर मानने का कोई कारण नहीं है। इस प्रकार वाच्य में अनुकरण के सिद्धान्त को मानने पर भी प्लेटो और एरिस्टाटल के विचारों में बहुत अन्तर है। वैसे एरिस्टाटल ने अपने ग्रन्थ 'पोएटिक्स' में कही भी कविता की परिभाषा स्पष्ट शब्दों में नहीं की है। 'पोएटिक्स' में उसने नाटक तथा काव्य के कथारमक रूपों पर ही प्रकाश डाला है। अतएव बहुतों ने यह सदेह प्रकट किया है कि अगर वह प्रगीतो (lyrics) पर विचार करता तो अनुकृति के सम्बन्ध में उसका यही मत होता। एरिस्टाटल प्रगीतो में अनुकृति के सिद्धान्तों को स्वीकार करता था नही यह कहना कठिन है लेकिन इतना निर्विवाद है कि अनुकृति का सिद्धान्त शताब्दियों तक कुछ छेद-फेद के साथ अपना स्थान बनाए रहा। सन् ईसवी की सोलहवीं शताब्दी में इटली में नवअफलातूनी विचारधारा से प्रभावित आलोचकों ने अनुकृति के सम्बन्ध में एरिस्टाटल के मत को स्वीकार करते हुए कहा कि कविता शाश्वत रूप-विधानों (eternal forms) का अनुकरण करती है। कविता के सम्बन्ध में यह विचारधारा पुनर्जागरण काल से लेकर शताब्दिक युग तक बनी रही। रोमिंग आदि जैसे जर्मनी के स्वच्छन्दतावादी विचारक भी इस मत से प्रभावित थे। अंग्रेजी साहित्य के स्वच्छन्दतावादी धारा के कवियों—कासरिज, बेली, कालोइल आदि की रचनाओं में भी इस सिद्धान्त का प्रभाव परिलक्षित होता है।

एरिस्टाटल ने कहा है कि कवि या कलाकार मनुष्य का नहीं बल्कि उसके जीवन तथा कार्यों का अनुकरण करते हैं। एरिस्टाटल का यह भी कहना है कि मनुष्य के भीतर अनुकरण की स्वाभाविक प्रवृत्ति है और अनुकृतियों में वह आनंद पाता है, इसलिए कहा जा सकता है कि अनुकरण कविता के मूल में है। एरिस्टाटल की इस विचारधारा ने बाद के विचारकों को प्रभावित किया और इस प्रकार काव्य को सम्मान का स्थान मिला जिसे प्लेटो की विचारधारा ने निम्नस्तरीय बना दिया था। अनुकरणवादियों ने इस बात पर बल दिया है कि कविता इन्द्रियगोचर जगत् के विभिन्न पहलुओं को चित्रित करती है और वह न असत्य की प्रतिकृति की प्रतिकृति है और न अलौकिक जगत् की नकल। यूरोप के पुनर्जागरण काल में कविता के समय में इसी मत का प्राधान्य रहा और सन् ईसवी की अठारहवीं शताब्दी में भी बहुत काल तक बना रहा। अठारहवीं शताब्दी के बाद से यथार्थवादी कला और साहित्य के उन्नायकों ने अनुकृति के सिद्धान्त को अपनाया, लेकिन

अनुकृति का अत्यन्त सर्वांग अर्थ में उन्होंने उपयोग किया। सन् ईसवी की उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में उपन्यासों के यथार्थवादी चित्रण को अनुकृति के दृष्ट मिथान्त का पाहण कहा जाने लगा। प्रकृतवादी उपन्यासवागों तथा विषवादी कवियों की रचनाओं में इस अनुकृति का सर्वांग अर्थ में ही आरोप किया गया है।

आधुनिक काल में कविता की बिशिष्टता अथवा असाधारणता इस बात में मानी जाने लगी है कि उसमें पुनर्जागरण काल के समान कविता में किसी प्रकार की कथात्मकता को स्वीकार नहीं किया जा रहा है बल्कि अनुभूतियों और सवेदनाओं को सीधे-सीधे शब्दों में उतारा जा रहा है। आज के आलोचक इस बात की ओर विशेष ध्यान देने लगे हैं कि किसी कविता को सृष्टि के पीछे मन की किसी प्रक्रिया दिखाओ। इस बात की ओर कविता के आलोचना का उतना ध्यान नहीं है कि किस वस्तु का अनुकरण किया जा रहा है बल्कि इस बात की ओर है कि अनुकृति और अनुकरण के बीच कैसा संबंध है।

कविता को अनुकृति मानने वाला के साथ ही प्राचीन काल में रोम और ग्रीस में ऐसे भी विचारक हो गए हैं जिन्होंने कविता की परिभाषा उसकी उपयोगिता अथवा यों कहें कि कविता मिलने के उद्देश्य की ध्यान में रखकर की है। कविता का पाठक या श्रोता पर क्या प्रभाव पड़ता है इसे दृष्टि में रखकर इन विचारकों ने कविता का अध्ययन किया है। इन विचारकों की दृष्टि में कविता का उद्देश्य उपदेश देना अथवा आनन्द देना है। ये विचारक अलकारवादी थे। इन अलकारवादियों ने कविता के प्रत्यय और विश्वास उत्पन्न करने की शक्ति को स्वीकार किया है। होरेस का नाम इस दृष्टि से बड़े महत्त्व का है। कविता आनन्द प्रदान करती है, इस मत का प्रतिपादन होरेस ने किया है। छंद की उपयोगिता भी इन अलकारवादियों ने स्वीकार की है। आधुनिक काल में भी इस बात से आलोचकों ने सहमति प्रकट की है कि कविता का 'अर्थ' छन्द पर नियन्त्रण रखता है। लाजिनस आदि ने कविता का उद्देश्य उपदेश देने, आनन्द देने और प्रत्यय उत्पन्न करने तक सीमित नहीं माना है। उसके अनुसार कविता अतः प्रेरणा उत्पन्न होती है यद्यपि अभ्यास भी उसके लिए जरूरी है। उसके अनुसार कविता द्वारा पाठक या श्रोता में उदात्तीकरण की क्रिया सफल होती है। अठारहवीं शताब्दी में कविता के क्षेत्र में यह विचारधारा भी देखने को मिलती है कि कविता सवेदनों को उद्घोषित करती है। इस प्रकार से जो लोग कविता पर उपयोगिता की दृष्टि से विचार करते हैं वे कविता को एक विशेष उद्देश्य का साधन मानते हैं।

आधुनिक काल में विचारकों का एक दल कविता को अभिव्यक्ति मानता है। उनमें क्रोचे का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। सन् ईसवी की उन्नीसवीं शताब्दी के अभिव्यक्तावादियों ने कवि की सवेदना में जिसे वह कविता में रूप देता है उस सत्य को देखा जो प्रकृति में व्याप्त है। इसके विपरीत कालरिज का

कहना है कि कविता कवि की सर्वनात्मक कल्पना का परिणाम है। कालरिज के अनुसार कवि के अंतर में एक प्रकार का सर्वनात्मक आलोडन चलता रहता है। यह आलोडन अंतर में एक-दूसरे के विपरीत चलने वाली त्रियाओ के तनाव से उत्पन्न होता है और सर्वनात्मक कल्पना उनका समाहार एक संपूर्ण नवीन अखंडता में खोजती है। इस संपूर्ण त्रियाओ को उद्भिद् जीवन में संचरित प्राकृतिक क्रिया के रूप में समझने की कालरिज ने कोशिश की है। इस सृष्टि के पीछे जो गत्यात्मकता है उससे इसके सबंध में कुछ अनुमान लगाया जा सकता है।

इसकी सन्धी उन्नीसवीं शताब्दी में कविता के सबंध में तीव्रता (intensity), दीप्ति का सिद्धान्त स्पष्ट रूप से उद्घोषित हुआ। इस सिद्धान्त का प्रतिपादन करने वालों ने प्रगीता को कविता का आदर्श माना। छोटी कविताओं अथवा सभी कविता के छोटे-छोटे खंडों में इस 'कविता' का अस्तित्व बताया गया। इसे 'विशुद्ध कविता' कहा गया। इसकी दीप्ति और तीव्रता का स्रोत आत्मा को बताया गया और यह कहा गया कि कला इसे उद्घासित नहीं कर सकती और न इसका विद्वेषण करना ही संभव है। इसकी दीप्ति क्षणभर के लिए बिजली के समान हृदय में कौंध जाती है और फिर वह विनोद हो जाती है। कीट्स के अनुसार किसी कला का उत्कृष्ट उसकी पक्षाधीन करने वाली तीव्रता में है। ('the excellence of every art is its intensity')। कुछ लोगों ने कविता की सम्प्रेषणीयता पर बल दिया है।

कला का अपना अलग जगत् है। उसके अपने नियम-कानून हैं। इसकी अच्छाई-बुराई की परीक्षा के लिए उससे बाहर देखने की आवश्यकता नहीं। 'कला कला के लिये' अथवा 'कविता कविता के लिए' सिद्धान्त का प्रतिपादन करने वाले यह मानते हैं कि कविता का उद्देश्य न उपदेश देना है, न प्ररोचन करना है और न आनंद देना है। इसके अस्तित्व का अपने आप में बने रहने तथा इसने अपने आप में सुन्दर होने में ही इसकी सार्थकता है। इसके अस्तित्व का उद्देश्य इसका अस्तित्व है तथा इसके सौन्दर्य का उद्देश्य इसका सुन्दर बने रहना है। आज के आलोचक भी कविता का उद्देश्य उसने बाहर नहीं ढूँढना चाहते। इलियट का कहना है कि कविता को मुख्य रूप से कविता ही मानकर विचार करना चाहिए। कविता को एक वस्तु मानकर उसकी आलोचना करने के पक्ष में आधुनिक काल के साहित्यकार हैं।

ऊपर हमने कविता की परिभाषा सवयी नाना प्रकार के सिद्धान्तों और मतों की चर्चा की है। आज के विचारक तथा दार्शनिक कविता की परिभाषा करने के पक्ष में नहीं हैं। उनका कहना है कि इस तरह की कला तथा कविता की परिभाषाओं का कोई ठोस आधार नहीं है। एवं वे उचित और दूसरे को अमीक्ति

मानने का कोई अनुभवसिद्ध प्रमाण नहीं है। फिर भी प्राचीन काल से लेकर आज तक कविता की जितनी भी परिभाषाएँ देसने को मिलती हैं वे कविता के भिन्न-भिन्न पक्षों पर प्रकाश डालने वाली हैं और उसके अध्ययन में किसी न किसी रूप में सहायक सिद्ध हो सकती हैं। अतएव जद परिभाषाओं की अपनी सार्थकता है।

क्रोचे का अभिव्यंजनावाद

वाक्य और कला के क्षेत्र में अभिव्यंजनावाद (expressionism) का सिद्धांत इटली के दार्शनिक बेनेट्टो क्रोचे (सन १८६६-१९५२ ई०) के नाम के साथ इस तरह जुड़ गया है कि क्रोचे को छोड़कर अभिव्यंजनावाद की बात भी नहीं सोयी जा सकती। इसमें कोई संदेह नहीं कि वाक्य और कला की चर्चा करते हुए क्रोचे ने बड़ी व्यापक दृष्टि और गहराई के साथ अभिव्यंजनावाद पर प्रकाश डाला है। वैसे पहले-पहल इस शब्द (expressionism) का प्रयोग चित्रकला के सदर्भ में सन् १९११ ई० के लगभग किया गया और साहित्य के प्रसंग में सन् १९१४ के लगभग। इस शब्द का सभ्यता सर्वप्रथम धीरे-धीरे सबसे अधिक प्रयोग जर्मनी में हुआ। सन् १९०१ ई० में जुलियन आगस्टे हर्वे (Julien Auguste Herve) ने अपने चित्रों का प्रदर्शन इसी (expressionism) नाम से किया था तथा उसके चित्रों के लिए इस नाम का गढ़ने वाला सम्भवतः एल० वॉक्सेल्स (L. Vauxcelles) था। इस परम्परा के सुप्रसिद्ध चित्रकारी में कुछ के नाम उल्लेखनीय हैं एडवर्ड मंच (सन १८६३-१९४४ ई०), क्रिस्टियन रोह्लर (सन् १८४६-१९३८ ई०), अनरट लुडविग बिर्चनर (सन १८८०-१९३८ ई०), पॉल क्ली (सन् १८७६-१९१४ ई०), वासिली पाण्डिन्स्की (सन् १८६६-१९४४ ई०) तथा आस्कर कोकोस्का (सन् १८८६ ई०)। जर्मनी में कला के सदर्भ में अभिव्यंजनावाद के सिद्धांत का प्रतिपादन करने वालों में विल्हेल्म रीन्डर तथा वासिली पाण्डिन्स्की के नाम लिए जा सकते हैं। सन् १९१६ ई० में कासिमिर एड्स्मिड (Kasimir Edschmid) ने साहित्य के प्रसंग में अभिव्यंजनावाद पर प्रमुख रूप से प्रकाश डाला है। इस आन्दोलन का विस्तार के क्षेत्र में फ्रान्स में सर्वप्रथम सन् १९०५ ई० में प्रवेश हुआ। सन् १८९३ ई० के मार्च में दिनमर के गभीर चिन्तन के बाद क्रोचे ने एक निबन्ध लिखा जिसका शीर्षक 'कला की सामान्य धारणा में तन्निविष्ट इतिहास' (History subsumed under the general concept of art) था। सोन्दर्य, भाव की दृग्प्रकटता अनुभूति है। (Beauty is the sensuous manifestation of the idea), हीगेल ने इस सिद्धांत को क्रोचे ने दूसरा रूप दिया।

श्रीचे का कहना है कि सौन्दर्य, अन्तर्बस्तु की अभिव्यक्ति है (Beauty = the expression of a content)। सन् १९०० ई० के फरवरी और मई महीने में नेपुल्स में श्रीचे ने सौन्दर्यशास्त्र संबंधी एक निबन्ध पढ़ा जिसका शीर्षक 'Fundamental Thesis of an Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic' (अभिव्यक्तिविज्ञान तथा सामान्य भाषा-विज्ञान के रूप में सौन्दर्यशास्त्रीय मौलिक द्वाध्य-निबन्ध) था। इसके बाद ही सन् १९०२ ई० में श्रीचे का युगान्तरकारी सुप्रसिद्ध ग्रन्थ 'इस्थेटिक' (Aesthetic) का प्रकाशन हुआ।

आर० ए० स्वाट जेम्स का कहना है कि मेघावी कलाकारी पर श्रीचे का ऐसा जादू-सा छा गया कि जहाँ पर उसने तर्क व्ययन्त मुक्तिमुक्त हैं वहाँ उन लोगों ने उसे गलत समझा है और जहाँ पर उसने तर्कों में कुछ छुटियाँ रह गई हैं वहाँ वे उससे पिरव पड़े हैं। सुप्रसिद्ध इतालवी नाटककार और उपन्यासकार पिरान्डेलो के नाटकों को उसके मित्रों ने कहा कि वे अभिव्यजनावादी नाटक हैं और वे येनेदेतो श्रीचे के सिद्धान्तों के उदाहरण समझे जा सकते हैं। स्वाट जेम्स का कहना है कि ऐसा दावा बेतुका है क्योंकि श्रीचे ने वहाँ भी किसी विशेष प्रकार की कला को अभिव्यजनावादी नहीं कहा है। जिस प्रकार से श्रीचे ने कला के संबंध में अभिव्यजनावाद की बात कही है उस दृष्टि से पिरान्डेलो को ही क्यों, सोफोक्लिस, शेक्सपियर वहाँ तक कि टेनेसन को भी अभिव्यजनावादी कहा जा सकता है।

अभिव्यजनावाद का प्रभाव जर्मनी में अधिक रहा। फ्रांस में इसका प्रभाव नहीं के बराबर था। जर्मनी में कविता और नाटक के क्षेत्रों में तथा अंग्रेजी के नाटक साहित्य पर इसका प्रभाव सन् १९१० ई० से लगभग सन् १९२५ ई० तक बना रहा। मथार्थवाद के विरुद्ध प्रतिनियामक अभिव्यजनावाद का आविर्भाव हुआ। अभिव्यजनावाद के अनुयायी अनुकरण में विश्वास नहीं करते। वे पुनरावृत्ति के भी पक्षपाती नहीं हैं। उनका कहना है कि जगत् तो सामने पड़ा हुआ है, उसके चित्रण की क्या आवश्यकता है। इसने बदले उनका कहना है कि अंतर की ओर दृष्टि फिरो। वे इस बात को अधिक पसन्द करते हैं कि अधि-व्यक्ति के पहले उसने विमुक्त रूप को देखना आवश्यक है। इस प्रकार से इस सिद्धान्त में मानने वालों का कहना है कि कवि या कलाकार अपने अन्तर की भावना को बाहर प्रकाशित करता है, बाह्य वस्तु को नहीं। यह भावना उसकी अपनी निज की वस्तु है। उसका बाह्य वस्तु से संबंध नहीं है। अपनी इस भावना को प्रकाशित करने में ही कलाकार की सार्थकता है। अतएव अभिव्यजनावादियों का कहना है कि कलाकार का काम मथार्थ का प्रतिनिधिमूलक चित्रण करना नहीं है। वह या तो अपने अन्तर की भावना के अनुरूप मथार्थ को चित्रित करता है

या उस यथार्थ को स्पर्श ही नहीं करता। यह केवल अपने मन की एक अवस्था को अभिव्यजित करता है और इस अभिव्यक्ति का माध्यम शब्द, रंग आदि से निमित्त कोई संरचना (गठन) होती है। इस प्रकार से कलाकार जिस रूप की सृष्टि करता है वह उसके मन की अवस्था से मिलती-जुलती है। लेकिन यह बँसे हो पाता है इसकी व्याख्या नहीं हो सकती।

इस सिद्धान्त को मानने वाले कुछ ऐसे चित्रकार और साहित्यकार हो गए हैं जिनकी दृष्टि में यथार्थ के साथ अधिक घनिष्ठ सम्पर्क होने से किसी कलाकार की अपनी निजी रचना दूषित हो जाती है तथा उसके अन्तर की भावनाएँ विगुण्ट हो जाती हैं। वे तो यदा तब चले जाते हैं कि बच्चों को भिन्न बनाने की शिता देने की बात पर भी आपत्ति करते हैं क्योंकि बँसा करने से उनमें अनुसार दूसरी के मन के भाव उनके भीतर प्रवेश कर जायेंगे और उनकी मौलिकता को भुगट कर देंगे तथा उनके अन्तर में विवास पाने वाली अभिव्यजना की शक्ति को दूषित कर देंगे। अभिव्यजनावारी अपने को प्रोचें का अनुयायी कहते हैं। प्रोचें इस बात की मानता है कि कला अन्तर की भावना या सहज ज्ञान है और किसी प्रकार की बाह्य वस्तु से इसका सम्बन्ध नहीं जोड़ा जा सकता, चूँकि बाह्य वस्तु में वास्तविकता नहीं है, फिर भी वह मानता है कि अन्तर की भावना और सहज ज्ञान की बाह्य अभिव्यक्ति के लिए रूप (form) की आवश्यकता होती है। इस रूप की स्वीकार करते हुए भी वह कलाकार के अन्तर के भाव पर ही विशेष धन देता है। मूर्ति या चित्र जो प्रकट रूप से दीख पड़ते हैं उन पर अधिक ध्यान देने की बात वह नहीं करता क्योंकि उसके लिए कलाकार के मन का भाव ही वास्तविक है। आध्यात्मिकता को प्राधान्य देने वाले दार्शनिकों की दृष्टि में कला, जीवन अथवा सम्यक्ता विद्वन्-मानस (cosmic mind) की अभिव्यक्ति की प्रक्रिया मात्र है अतएव किसी कलाकार के मन में जो भाव आते हैं अथवा चित्र की जो कल्पना आती है वह उसी विद्वन्-मानस की अभिव्यक्ति की प्रक्रिया का ही अंग है।

प्रोचें ने अपने 'इस्थेटिक' में चार प्रकार के यथार्थ बतलाए हैं। ये मूलभूत हैं और एक-दूसरे से भिन्न हैं। लेकिन यहाँ एक बात की ओर ध्यान दिलाना आवश्यक है। हमने ऊपर देखा है कि प्रोचें बाह्य प्रकृति के यथार्थ को नहीं स्वीकार करता है। अपनी आत्मकथा में उसने बतलाया है कि 'प्रकृति' मानव-आत्मा की ही उपज है जो कला के विद्युज्जगत् में रूप ग्रहण करती है। प्रकृति के यथार्थ को इस प्रकार कला के अंतर्गत करने के बाद प्रोचें उसे सर्वत्र मस्वीकार करता है और सर्वत्र ही वह यथार्थ के अराखी स्वरूप का अन्वेषण करता है। उसके लिए मानव आत्मा ही परम यथार्थ है। यह मानव-आत्मा ही अनुभूतियों की अन्तर्वस्तु (contents) को उत्पन्न करती है। वास्तविक सहज ज्ञान जो समृद्ध और प्राणवान होता है वह सीधे मानव आत्मा की सृष्टि है।

श्रीचे के चार प्रकार के यथार्थ मानव आत्मा की ही मूलभूत प्रक्रियाएँ हैं। इनमें प्रथम सहजानुभूति या स्वयंप्रकाश ज्ञान (intuition) अभिव्यजना (expression) है। यह व्यक्ति की रूप रचना (रूपायन) की मूल बल-शक्ति प्रक्रिया है। दूसरा प्रत्यक्षमय या वैचारिक यथार्थ है। इस प्रक्रिया में सहजानुभूति की इच्छाओं के पारस्परिक सम्बन्धों का बौद्धिक या वैज्ञानिक परिज्ञान निहित है। तीसरा सामान्य रूप से सकल्प या इच्छा शक्ति पर आधारित है। इसमें ऐसी क्रियाओं की गणना हो सकती है जो जीवन की दृष्टि से व्यावहारिक हैं। जीवन के लिए उपयोगी ये क्रियाएँ आर्थिक सिद्धान्तों पर आधारित हैं। इसमें इकोनामिक क्रियावलाप निहित हैं। श्रीचे का चौथा यथार्थ भी सकल्प या इच्छा-शक्ति पर आधारित है, लेकिन इसका उद्देश्य आर्थिक न होकर नैतिक है। उसके अनुसार सौन्दर्यशास्त्र, तर्कशास्त्र, अर्थशास्त्र तथा नीतिशास्त्र—ये चारों विज्ञान क्रमशः उपर्युक्त चारों यथार्थों के अनुरूप हैं। श्रीचे का कहना है कि ये चारों एक-दूसरे से भिन्न ठीक ही हैं, फिर भी इन चारों का स्थान इसी क्रम से एक के बाद एक है और इसी क्रम से प्रत्येक को अपने पहले के यथार्थ या यथार्थों की अपेक्षा रहती है। इस प्रकार से श्रीचे ने मानव आत्मा की क्रिया को चारों यथार्थ कहा है। इस दृष्टि से हीगेल के सिद्धान्त से उसका मत भिन्न हो जाता है। हीगेल कम से कम जगत् और प्रकृति को स्वीकार करता है और उनके परिप्रेक्ष्य में मानव आत्मा की क्रिया को द्वैतात्मक (dialectical) माना है।

श्रीचे के मतानुसार सौन्दर्य, सहजज्ञान की अभिव्यक्ति है। उसने अपने 'इस्पेटिव' में बतलाया है कि काव्यात्मक अभिव्यक्ति सवेगों (emotions) की सीधी अभिव्यक्ति नहीं है, बल्कि सहजज्ञान (intuition) की अभिव्यक्ति है। सहजज्ञान या स्वयंप्रकाश ज्ञान से श्रीचे का मतलब किसी वस्तु का पूर्ण रूप से गढ़ा हुआ मानसिक चित्र है। वह वस्तु चाहे कोई विशेष स्था हो या कोई कहानी हो अथवा कोई घटना हो या कोई विशेष पाप हो। उसका अनुसार इन्हीं मानसिक चित्रों या बिम्बों के द्वारा सवेगों की अभिव्यजना होती है। श्रीचे के लिए सहज ज्ञान अपने आप में बिम्ब (image) या प्रतिच्छवि है, लेकिन इस प्रतिच्छवि में उस प्रतिच्छवि से अन्तर है जो बाह्य वस्तु को देखने से दर्शक के मन में उत्पन्न होती है। अभिव्यजना का ऐसा संश्लेषण (synthesis) कहा गया है जो अनुभूति के पूर्व सपन्न हो जाता है। सवेग का अस्तित्व तब तक संभव नहीं जब तक कि वह अभिव्यक्त न हो और बिम्ब (प्रतिच्छवि) का अस्तित्व सवेग की अभिव्यजना में ही संभव है। और चूंकि सहजज्ञान वास्तव में अभिव्यजना ही है अर्थात् सहज ज्ञान और अभिव्यजना अभिदात्मक हैं, इसलिए यह भी कहा जा सकता है कि सौन्दर्य सहजज्ञान है अथवा सौन्दर्य अभिव्यजना है।

बिना अभिव्यञ्जना (expression) के सहजज्ञान [(intuition) मन में पटित ही नहीं होता। किसी वस्तु का जानना, उसका ज्ञान होना और कुछ नहीं, अपने ही भीतर उसकी अभिव्यक्ति है। जब हम कहते हैं कि अमृता वस्तु का हमें ज्ञान है तो उसका मतलब यह है कि उसकी अभिव्यञ्जना हम अपने भीतर करते हैं। अगर हम किसी वस्तु को जानने की बात कहते हैं और उसे अभिव्यक्त नहीं दे सकते तो कम से कम इसका अर्थ इतना तो अवश्य हो जाता है कि हम उस वस्तु के सम्बन्ध की जानकारी दूसरों तक नहीं पहुँचा सकते। अगर हम उसे अभिव्यक्त नहीं कर सकें तो उसके होने नहोने का कोई प्रमाण नहीं दे सकते। लेकिन यह स्वीकृति भी त्रोचे के लिए पर्याप्त नहीं है। हमारा शब्दों द्वारा प्रकट करना, गाना, अथवा चित्र बनाना त्रोचे के लिए मात्र व्यावहारिक दृष्टि से बाहर प्रकट करना है। कलात्मकता को ध्यान में रखकर त्रोचे इसे अनावश्यक कहता है। उसका कहना है कि बाहर प्रकट करने की यह क्रिया अन्तर के सहजज्ञान-अभिव्यञ्जना की प्रक्रिया का अनुगमन कर भी सकती है अथवा नहीं भी कर सकती है। त्रोचे के अनुसार सहजज्ञान या स्वयंप्रकाश ज्ञान कलाकार के अपने ही मन के भीतर अभिव्यक्त होता है या रूपायित होता है और जैसे ही यह क्रिया सम्पन्न होती है, सौन्दर्य का सर्जन पूरा हो जाता है। परन्तु मे, रगो मे, स्वरों में तथा शब्दों में उस सौन्दर्य को रूप देने का अर्थ सिर्फ इतना ही है कि उसके द्वारा हम सहजज्ञान (intuition) को सुरक्षित रखना चाहते हैं तथा उसे दूसरों तक पहुँचाना चाहते हैं। यह अन्तर वा सहजज्ञान ही अपने आप में सुन्दर है, बाहर इन्द्रियगोचर कलाकृतियों में इसका प्रकटीकरण नहीं। अगर सुविशेषित ढंग से कहा जाय तो किसी बाह्य वस्तु की चाहे वह प्रकृति-उद्भूत हो, प्रकृति की देन हो अथवा कलाकृति की, सुन्दर कहना गलत है। सौन्दर्य केवल मानव-आत्मा की, केवल सहजज्ञान की विभूति है। अतएव सौन्दर्य त्रोचे के अनुसार सहजज्ञान है, अभिव्यञ्जना है, रूप (form) है।

सहजज्ञानपरक क्रिया का स्पष्टीकरण करते हुए त्रोचे ने यतलाया है कि उतने ही सहजज्ञान (intuition) पर हमारा अधिकार रहता है जितने को हम अभिव्यञ्जना देते हैं। उसका कहना है कि अभिव्यञ्जना से उसका तात्पर्य केवल शब्दों द्वारा अभिव्यक्त करने से ही नहीं है बल्कि उसके साथ ही रग, स्वर आदि से भी अभिव्यक्त करने से है। संवेदना (feeling) अथवा प्रभाव (impression) शब्दों के सहारे अन्तर के निम्नतः प्रान्त से चिन्तनशील मन में आकर स्पष्ट होते हैं। इस प्रक्रिया में सहजज्ञान और अभिव्यञ्जना को अलग कर नहीं देखा जा सकता क्योंकि वे दो नहीं हैं। उनमें अभेद है। उसका कहना है कि साधारणतः लोगो के मन में यह भ्रम है कि उनके भीतर यथार्थ का एक अत्यन्त ही पूर्ण सहजज्ञान वर्तमान है। त्रोचे ने बतलाया है कि बहुत लोग कहते हैं कि उनके मन के

भीतर बहुत-से भाव हैं, लेकिन कठिनाई यह है कि वे उन्हें अभिव्यक्ति नहीं दे पाते। क्रोचे का कहना है कि यह गलत है, क्योंकि अगर ऐसी बात होती तो वे सुन्दर शब्दों में उन्हें अभिव्यक्त कर सकते थे। क्रोचे इस बात को मानने को तैयार नहीं कि हम सभी चित्रकार, मूर्तिकार की तरह दृश्य, आकृतियों का सहजज्ञान अपने भीतर उपलब्ध करते हैं लेकिन उन्हें रूप द्युति नहीं दे सकते कि चित्रकार तथा मूर्तिकार के समान उन्हें रूप देने का हुनर हमें प्राप्त नहीं। रफाएल चित्रफलक पर मँडोना को उगारने में इसलिये सफल नहीं हुआ कि उसे अवन की कुशलता प्राप्त थी बल्कि उसे 'देखने' की शक्ति प्राप्त थी। जिसे चित्रकार या मूर्तिकार 'देखना' है उसकी मात्र एक भलक हम पाते हैं अथवा किंचित् उसका स्पर्श हम कर पाते हैं। क्रोचे का कहना है कि हम समझते हैं कि हम एक मुसमान देख पा रहे हैं, लेकिन वास्तविकता यह है कि उसकी एक स्पष्ट छाप ही हमारे मन पर पड़ती है। सम्पूर्ण की विशिष्टता हमारी पकड़ाई में नहीं आती। क्रोचे के अनुसार सहजज्ञान बुद्धि का व्यापार नहीं है।

इस प्रकार से क्रोचे के सहजज्ञान और अभिव्यजना के सिद्धान्त के अनुसार कलाकार के मन के भीतर ही रचना की क्रिया चम रही है और उसकी अभिव्यजना भी उसके अन्तर में ही हो रही है। उसके अन्तर में जो भाव-तरंगें बनती-बिगड़ती हैं वे केवल उसी के लिए हैं। फिर भी वह मानना है कि एक ऐसा क्षण आता है जब कलाकार भीतर की उस अभिव्यजना को बाहर प्रकाशित करता है। लेकिन इस बाहर प्रकाशित करने के साथ जो वास्तविक कलात्मक क्रिया है उसे कुछ लेना-देना नहीं। कलाकार प्रेरणा के स्वाधीन क्षणों में ही कलाकार रहता है, उन क्षणों में वह अपने विषय को लिए हुए गौरवशासी बना रहता है। इस प्रकार वह अपने को जो गौरवशास्ती अनुभव करता है वह कैसे लाभ हो पाता है, यह वह नहीं जानता। अन्तर की यह अभिव्यजना जब सफलतापूर्वक अपने आपको उद्घाटित करती है तब वह 'सुन्दर' हो उठती है। अभिव्यजना की सफलता कलाकार को अत्यन्त आनन्द प्रदान करती है। अभिव्यजना के द्वारा जैसे वह अपने आप से भी मुक्ति लाभ करता है। मन के भीतर जो कुछ कलात्मक क्रिया सम्पन्न होती है उसे ही क्रोचे कलात्मक कृति मानता है (The work of art is always internal, and that which is called external is no longer a work of art)। चित्र, काव्य, मूर्ति आदि को वह केवल स्मरण दिलाने में 'सहायक' अथवा 'उत्तेजना प्रदान करने वाला' मानता है जिसमें कि कलाकार अपने सहजज्ञान (intuition) को फिर से मन में ला सके। अतएव जब इन कलाकृतियों को हम 'सुन्दर' कहते हैं तो इसका मतलब यह है कि उनसे हमें इस बात में सहायता मिलती है कि मन की उस अवस्था को जिसमें हमारे भीतर सुन्दर सहजज्ञान वर्तमान थे, हम फिर से प्राप्त कर सकें।

क्रोचे का कहना है कि जीवन वा कोई भी पहलू कलाकार की कृति के लिए उपयुक्त हो सकता है। इसमें कुछ आता-जाता नहीं कि वह पहलू कौनसा है। इस दृष्टि से विषयवस्तु का विभाजन कर किसी विशेष भाग को श्रेष्ठ और उत्तम कहना और दूसरे को निकृष्ट कहना कोई अर्थ नहीं रखता। वास्तव में कलाकार की श्रेष्ठता उसकी अन्तर्दृष्टि में है जिसकी अभिव्यजना वह वस्तु के सहारे करता है। कोई भी वस्तु कलाकृति के लिए उपयुक्त है तथा उसके अच्छा या बुरा होने का प्रश्न नहीं उठता, क्रोचे के इस कथन का दुरुपयोग भी कम नहीं हुआ है। इस कथन की आड़ में बहुतों ने कलात्मक सृष्टि में मनमानी की है। लेकिन वे इसे मनमानी नहीं मानते। उनका कहना है कि उनके मन के भीतर के वे ही भाव हैं, जो उस रूप में उसके अन्तर में प्रकट हुए हैं और उन्हें ही उन्होंने बाह्य रूप में प्रकट किया है। अब किसी के अन्तर के भाव का कोई कौनसे गलत साबित कर सकता है? चूँकि कहा जाता है कि कला सम्पूर्ण रूप से अनुभूतियों का अन्तर में रूपायित करना है और अगर इस बात को मान लिया जाय तो उसकी आलोचना नहीं हो सकती, क्योंकि उसे किसी सिद्धांत की अपेक्षा नहीं, सिवाय इसके कि वह कलाकार की निज की प्रकृति से प्रभावित होती है।

यहां एक भ्रम हो सकता है कि क्रोचे कला के क्षेत्र में स्वेच्छाचार को प्रभय दे रहा है। लेकिन बात ऐसी नहीं है। उसका कहना है कि कलाकार जब कला को बाह्य रूप देने लगता है तब उसकी कलात्मकता का अन्त हो जाता है और उसकी स्वतन्त्रता समाप्त हो जाती है। क्रोचे का कहना है कि कलाकार अपने अन्तर के सभी भावों को रूप नहीं देता बल्कि कुछ सहजानुभूतियों (intuitions) को चुन लेता है और उन्हें ही रूप देता है (We do not externalize all our impressions. We select from the crowd of intuitions)। कलाकार जब 'वस्तु' को बाह्य रूप देने में प्रवृत्त होता है तो मानो वह अपने प्रकृत दायरे को छोड़कर सामाजिक दुनिया में प्रवेश करता है जहाँ आर्थिक व्यवस्था, नैतिकता तथा प्रचार अपने महत्त्व को लिए हुए आ उपस्थित होते हैं। कलाकार के चपल करने की प्रतिया पर आर्थिक जीवन और नैतिक आदर्श का प्रभाव पड़कर ही रहेगा। इसे क्रोचे निचला प्रभाव क्षेत्र कहता है। उसके अनुसार इस क्षेत्र में प्रवेश करने पर कलाकार को वह स्वतन्त्रता नहीं रह जाती जिसे कलाकार की स्वतन्त्रता कहते हैं। इस क्षुद्र जगत् में अब उसे आचार विचार नैतिकता आदि को ध्यान में रखना होगा।

क्रोचे ने अपनी पुस्तक 'सा पाएजिआ' (सन १९३६ ई०) में कविता के सिद्धांतों पर पूरी तरह से प्रवाण आलन का प्रयास किया है। क्रोचे के अनुसार काव्य में मुख्य रूप से सवेगों (emotions) की अभिव्यजना चित्रों के रूप में अपना अस्तित्व बनाए रखती है। उसके अनुसार काव्य के जितने भी प्रकार हैं

सभी मूलतः प्रगीतात्मक होते हैं। काव्य चाहे आख्यानमूलक हो, चाहे नाटक के रूप में हो, उसमें एक ही मन-स्थिति की अभिव्यक्ति रहती है। उसमें आए भिन्न-भिन्न पात्र, परिस्थितियाँ अथवा क्रियाकलाप उसी एक ही मन-स्थिति के भिन्न-भिन्न रंगों, सवेंगों और स्वर संगतियों की अभिव्यजना है। इस प्रकार से काव्य में तीन बातों पर ध्यान देने की आवश्यकता आ पड़ती है—एक तो विषय, दूसरी प्रगीतमत्तता या सवेंगों की अभिव्यक्ति और तीसरी विषय तथा सवेंगों का समुचित संयोजन। अगर काव्य उत्तम है तो उसमें इन तीनों का सफलतापूर्वक समुत्तम नियोजित रहेगा। काव्य को तभी श्रुतिपूर्ण कहा जाएगा जबकि विषयों पर उसकी सवेंगात्मकता हावी हो जाए अथवा विषयों की अपेक्षा सवेंग सिमिल पड़ जाए अथवा दोनों का संयोजन समुचित ढंग से नहीं हुआ हो।

कविता में सवेदनाओं (feelings) के मात्र प्रदर्शन की श्रोत्रे ने सब समय बहुत आलोचना की है। रचनाकार के रक्तान तथा सवेदना की जानकारी के लिए आलोचकों के आप्रह को भी वह अनुचित मानता है। अपने 'इस्पेटिव' में रचना-कार या पाठक के नैतिक क्रियाकलापों की ओर ध्यान देने की वह टीक नहीं मानता। काव्य की चर्चा करते हुए श्रोत्रे ने बतलाया है कि उसमें सवेदना सहा नुभूति के रूप में इन्द्रियग्राह्य हो उठती है। उसमें सवेदना की अभिव्यजना हुई है, इसीलिए जिस प्रकार हमारे दैनंदिन जीवन में हम उनसे जितना कष्ट पाते हैं वैसा काव्य में नहीं पाते। श्रोत्रे का कहना है कि सवेदना की अभिव्यजना काव्य में पूर्ण रूप से विषयों का आवाह धारण का सेती है। विषयों की इस समष्टि से सवेदना, चिन्तन और मनन का विषय बन जाती है, अतएव उसे विघटित भी किया जा सकता है और उससे परे हो ऊपर भी उठा जा सकता है। अतएव श्रोत्रे का कहना है कि कविता को न सवेदना कहा जा सकता है, न विषय कहा जा सकता है और न इन दोनों का योगफल। उसके अनुसार कविता को सवेदनाओं का चिन्तन-मनन अथवा प्रगीतात्मक सहजानुभूति कहा जा सकता है। श्रोत्रे के लिए प्रगीतात्मक सहजानुभूति ही विमुक्त सहजज्ञान है, अतएव वह कविता को विमुक्त सहजज्ञान भी कहता है। विमुक्त से उसका तात्पर्य यह है कि कविता जिन विषयों के सहारे बुनी गई है उन विषयों की यथार्थता अथवा अयथार्थता का न ऐतिहासिक और न तर्कमूलक संकेत सहजानुभूति (intuition) में रहता है बल्कि उसमें जीवन का आदर्श रूप में स्पन्दन रहता है।

इसी प्रकार प्रगीत के सम्बन्ध में श्रोत्रे का कहना है कि वह (सवेदनाओं का) उडेल देना नहीं है। उसको दृष्टि में बहन न चन्दन है और न आह भरना। काव्य प्रगीत को इन्द्रियग्राह्य बनाना (objectification) मानता है जिसमें 'अह' अपने-आपको रंगमंच पर देखता है, अपनी कहानी कहता है, अपने आपको नाटकीय भूमिमा में प्रस्तुत करता है। प्रगीतमत्तता की यह प्रवृत्ति महाकाव्य अथवा

नाटक में निहित कविता का रूप लेती है। अतएव महाकाव्य और नाटक केवल बाहर से देखने में ही प्रगीतो से भिन्न है।

कविता के वैशिष्ट्य की चर्चा करते हुए प्रोचे ने कहा कि जीवन के क्रिया-कलापों, सवैगों तथा विचारों का कविता के वस्तुव्य-विषय में जब उदात्तीकरण होता है तब वे विचार, आलोचना और विमर्श करने वाले विचार नहीं रह जाते। इसी प्रकार अच्छे या बुरे क्रियाकलाप भी वही नहीं रह जाते और न हमारे सन्मुख के अनुभव किए हुए सुख-दुःख ही वही सुख-दुःख रह जाते हैं। बिंदों में रूपान्तरित होकर ये अब बेचत शान्त और उपसमित आवेग और सवेदना बनकर रह जाते हैं। यही कविता का जादू है। इस जादू के प्रभाव से शान्ति और हलपल तथा भावावेश और उत्सव नियंत्रण करने वाले मन का ऐक्य साधन होता है। यह ऐक्य चिन्तन और मनन द्वारा सपन्न होता है। चिन्तन और मनन की विजय तो यह अवश्य है, फिर भी इसके पहले उसे जो सघर्ष में रत रहना पड़ा है उसकी थरथराहट अभी भी उसमें बनी हुई रहती है। प्रोचे आगे यह भी कहता है कि काव्य-प्रतिभा एक ऐसे कठिन और सर्वांग मार्ग का अनुसरण करती है जिसे आवेग प्रशमित रहता है और शान्ति में आवेग बना रहता है। इस मार्ग में एक ओर स्वाभाविक सवेदना बनी रहती है और दूसरी ओर प्रकृति से दुबारा हटाई हुई आलोचना और विमर्श बने रहते हैं। यह ऐसा मार्ग है कि लघु प्रतिभा (minor talents) अति सहज भाव में एक प्रकार की कला की ओर झुक पड़ती है जो या तो भावावेश से विकम्पित और विवृत होती है अथवा जो भावावेश-रहित होती है और विचारों से परिष्कृत होती है। इनमें से एक को रोमांटिक और दूसरी को क्लासिकल कन्वर अभिहित किया जाता है। योग्यतः कविता में या तो दिव्य की अपेक्षा सवेग (emotion) का आधिपत्य होता है अथवा सवेग अत्यन्त ही सूक्ष्म मात्रा में होता है।

प्रोचे के अनुसार अभिव्यञ्जना की क्रिया के पूर्व अभिव्यञ्जना की सीली का कोई अस्तित्व नहीं रहता। किसी प्रकार की काव्यभया गन्दावसी को यह नहीं स्वीकार करता। उसे यह भी मानने में सकोच है कि काव्य कोई बनी-बनाई चीज होती है या उसकी संरचना का कोई मिथ्यान्त होता है। मगर काव्य की कोई सीली है, संरचना का कोई मिथ्यान्त है तो वह किसी विशेष कविता तक ही सीमित है। यह उसी पर लागू होता है। अन्य कविता के लिए उसे आदर्श नहीं माना जा सकता। प्रोचे के अनुसार भाषा की सृष्टि निरन्तर चलती रहती है। अभिव्यञ्जित भाव में भाषा का गर्जन होना रहता है। प्रोचे के अनुसार भाषा के द्वारा जो अभिव्यक्ति हो चुकी है उसे दोहराया नहीं जा सकता। शान्त नये प्रभाव (impressions) स्वर और अर्थ में निरन्तर परिवर्तन पाते रहते हैं। दूसरे शब्दों में, कहा जा सकता है कि वे सदैव नई अभिव्यक्तियों को प्रस्तुत करने

है। अतएव क्रोचे का कहना है कि आदमों भाषा की खोज करने का अर्थ गति-शीलता को अवरुद्ध करना है। अतएव क्रोचे इस बात को स्वीकार करने को तैयार नहीं कि भाषा पहले से बने हुए अस्त्रों का भांडार है। वह यह भी नहीं मानता कि कविता के लिए कोई विशेष शब्दावली है। वैसे उसे यह स्वीकार करने में संकोच नहीं कि अभिव्यजना की प्रत्येक क्रिया पहले की अभिव्यजना की क्रियाओं को बच्चे भात के रूप में व्यवहार करती है और उसका उपयोग नई अभिव्यजना के लिए करती है। प्रत्येक विव को वह पहले के प्रयुक्त विवों का संश्लेषण मानता है और मानता है कि नये तत्वों को दृष्टि में रखकर नये ढंग से उन्हें निर्धारित किया जाता है। अपनी पुस्तक 'ला पोएजिआ' में उसने स्वीकार किया है कि पहले से चले आते हुए काव्य के रूप तथा ढाँचे भले ही नियमन करने वाले न हों, फिर भी वे पहले की अभिव्यजनाओं की याद दिलाते हैं। क्रोचे का कहना है कि कवि को उन्हें ध्यान में रखना चाहिए और मन पर उनकी क्रियाओं और प्रभावों को चलते रहने देना चाहिए क्योंकि उनमें से कुछ एक नई अभिव्यजना के अंग बन जाएंगे। वैसे यह कैसे हो जाता है पहले से उसके धार में कुछ कहना अथवा बहलना करना कठिन है। अनुवाद के संबंध में क्रोचे का मत है कि उससे या तो मौलिक रचना का रूप विनष्ट हो जाता है या कमजोर हो जाता है अथवा वह अनुवाद एक नई अभिव्यजना का रूप ले लेता है। उसका यह भी कहना है कि बलारमक कृतियों के अध्ययन से यह पता चल जाता है कि एक ही विषय को लेकर सामान्य रूप से बहुत-से रचनाकार रचना में प्रवृत्त रहते हैं, यद्यपि वह आवश्यक नहीं कि उसे उपयुक्त रूप देने में वे सफल हों, फिर भी वे उस (उपयुक्त रूप) की ओर अप्रसर होते रहते हैं। इस स्थिति में यह धावा किया जाता है कि हम भागे बढ रहे हैं। और यह क्रम तब तक चलता रहता है जब तक कि कोई रचनाकार आ उपस्थित होता है और उसे स्थिर रूप दे देता है। क्रोचे का कहना है कि इस रूप देने के साथ ही आगे बढ़ने का क्रम समाप्त हो जाता है। अतएव वह अभिव्यजना के किसी भी प्रकार के वर्गीकरण अथवा किसी कला की सीमा निर्धारित करने के किसी भी विचार के पक्ष में नहीं है। क्रोचे के इस सिद्धान्त-निर्धारण के पीछे यह बात काम करती रही है कि साहित्य के क्षेत्र में आज तक कोई भी विचारक ऐसा नियम-कानून प्रतिष्ठित करने में सफल नहीं हो सका है जिसका उत्त्वहन बाद के कवियों ने न किया हो। यद्यपि यह सही है कि कवि अपनी रचना के लिए जिन उपकरणों अथवा छन्द सम्बन्धी तथा व्याकरण-सम्मत प्रयोगों का सहारा लेता है वे रुढ़ित हैं, लेकिन उसकी रचना-विधि का नियम ही ऐसा है कि उन्हें लेकर वह कुछ भिन्न, कुछ अभिनव करेगा ही।

अच्छी कविता की परिभाषा करने के जो प्रयत्न आलोचकों ने किए हैं उन्हें

वह विलकुल मानने को तैयार नहीं। उसका कहना है कि जब हम क्लासिकल, रोमांटिक, प्रतीकवादी तथा मथार्थवादी शब्दों का प्रयोग कविता के सदर्थ म करते हैं तो इसका अर्थ यह हो जाता है कि एक विशेष, निश्चित दृष्टि से हम कविता का मूल्यांकन करते हैं। इसका अर्थ यह होता है कि विशेष दृष्टिभंगी को लेकर आलोचकों ने कविता के मूल्यों का निर्धारण किया है और काव्य के मूल्यांकन में हम उनका उपयोग कर सकते हैं। लेकिन क्रोचे का कहना है कि थोड़ा विचारकर देखें तो उपर्युक्त चार शब्दों द्वारा मूल्यों के निर्देश का जो प्रयत्न किया गया है उसकी व्याख्या भिन्न प्रकार से भी हो सकती है। जैसे क्लासिकल कहन से दो अर्थों का बोध हो सकता है कि रचना कला की दृष्टि से अष्ट है अथवा यह भी कि वह निःसंग और तटस्थ भाव से कृत्रिम (coldly artificial) है। इसी प्रकार रोमांटिक से भी या तो यह अर्थ निकाला जा सकता है कि रचना सचमुच में भावप्रपञ्च और संवेदनशील है अथवा यह कि वह अनियंत्रित और भावुकतापूर्ण है। मथार्थवादी का अर्थ यथार्थ अनुकरण अथवा स्पष्ट रूप से जीवन्त तथा पूर्ण रूप से जैसाकि जीवन है उससे अनुरूप है। प्रतीकात्मक का अर्थ यह लिया जा सकता है कि रचना में मथार्थ के साथ अनुप्रेरित होकर स्वाधीनता बरती गई है अथवा यह भी हो सकता है कि वह निष्प्राण अम्याक्ति का रूप में प्रस्तुत की गई है। इस तरह से हम स्पष्ट देख सकते हैं कि इन चारों का अर्थ एक ओर कलात्मक होता है तो दूसरी ओर कलात्मकता का अभाव। अतएव क्रोचे का मत यह है कि किसी भी आलोचनात्मक शब्द में यह विशेषता नहीं है कि वह कलात्मकता का बोध कराए ही। अतएव कलाश्रुति का मूल्यांकन कोई सुनिश्चित, सुनिर्धारित वस्तु नहीं है।

क्रोचे ने बतलाया है कि यह हमारा भ्रम है कि किसी कविता में प्रयुक्त स्वरों और छन्दियों से हम आनन्द प्राप्त करते हैं। वास्तव में कविता हमारी कल्पना को उद्दीपित करती है जिसके द्वारा हमारे सचका का उद्दीपन होता है। क्रोचे के लिए अभिव्यक्तता की इकाई वाक्य है, शब्द नहीं। उससे अनुसार अलग-अलग कई शब्द अर्थों की दृष्टि से निरपेक्ष और अमूर्त हैं और उन्हें शब्दकोशों में ही स्थान मिल सकता है। किसी मर्म में प्रयुक्त होकर ही कोई शब्द किसी अर्थ की इकाई का प्रतिनिधित्व कर सकता है। क्रोचे का कहना है कि यावत् तो विश्लेषण कर शब्द, पद आदि का विवेचन कर जो अध्ययन प्रस्तुत किया जाता है उससे कलात्मकता पवित्र होती है। संस इससे विरुद्ध यह कहा जाता है कि किसी रचना के एक वाक्य को जिस तरह दूसरे वाक्य से अलग कर दिया जा सकता है तो यह बात शब्द पर क्यों नहीं लागू हो सकती?

आलोचना के क्षेत्र में क्रोचे की देन पर प्रभाव डालने हुए बिमराट्ट ने बतलाया है कि क्रोचे ने सभी प्रकार की उपदगात्मक आलोचना का विरोध किया है।

सभी प्रकार के वैज्ञानिक, यथार्थवादी, सूचनात्मक तथा निःसंकोच भाव से अनु-
करणमूलक मानदण्डों को अपनाने के विरुद्ध श्रीचे ने अपना मत प्रकट किया है।
आलोचना को नियम-कानून से जकड़ देने की भी वह ठीक नहीं मानता। वह यह
स्वीकार करने को तैयार नहीं कि वस्तु-विषय (content) और वस्तु-
बिधान (form) को अलग-अलग माना जाए। श्रीचे साहित्यिक कृति के अंगों
का अध्ययन संपूर्ण को ध्यान में रखकर करने को उचित मानता है। कलाकृति
की समग्रता में अध्ययन पर बल देता है। श्रीचे ऐतिहासिक अध्ययन को ठीक
तो मानता है लेकिन उसी हालत में जहाँ वह सही ढंग से किया जाय और
उससे कृति के सर्जन के मूल में जो परिस्थितियाँ वर्तमान थीं उनको स्पष्ट रूप से
समझा जा सके।

श्रीचे के सिद्धान्त के विरुद्ध बहुत-से तर्क उपस्थित किए गए हैं। कहा जाता
है कि कुछ स्थलों पर श्रीचे ने रचनाकार का जो रूप उपस्थित किया है, उससे
काव्यात्मक व्यक्तित्व का जो संकेत किया है वह अतिरिक्त है। बीसवीं शताब्दी के
प्रारम्भ में कम से कम अंग्रेजी साहित्य के आलोचकों में आलोचना के लिए
सच्चाई, स्वच्छिन्नता, स्वतः प्रयत्नता, प्रामाणिकता आदि को महत्त्व देने की प्रवृत्ति
जो देखी जाती है उसकी प्रेरणा श्रीचे के उस सिद्धान्त से मिली जिसमें उसने उन
सहजानुभूतियों पर बल दिया है जिनकी वास्तव अभिव्यक्ति नहीं हुई है। आलो-
चना के क्षेत्र में श्रीचे ने विवेचना करके प्रभाववाद को प्रथम दिया। श्रीचे के मत
को लेकर सबसे बड़ा आरोप इस बात को लेकर किया जाता है कि आलोचन की
मनासिकल पद्धति के प्रति विरुद्ध मनोभाव के कारण उसने प्रायः सभी प्रकार के
आलोचनात्मक विश्लेषण का वर्जन कर दिया। इस प्रकार के वर्जन का अर्थ यह
हो जाता है कि साहित्यिक कृति को अछूट वस्तु के रूप में देखे जाने के वह विरुद्ध
है। कृति अर्थ की एक समष्टि है जैसे इस ओर से भी श्रीचे का सिद्धान्त हम
विमुख करता है। श्रीचे के सिद्धान्त में अक्षरार्थ और श्रुतीवाचक अर्थ में जैसे
भेद भिट-भा गया है। एक प्रकार से हमारे सहजज्ञान को समूह करने के लिए
किए जाने वाले किसी भी प्रयत्न के वह पक्ष में नहीं प्रीति होता। वह जैसे हमें
इसी बात से सतोष कर लेने के लिए कहता है कि सहजानुभूति अपने आप विश्रुती
की तरह कौंध उठेगी। यहाँ हम बात की ओर ध्यान दिलाना उचित होगा कि
इस समय में स्वयं श्रीचे का दृष्टिकोण परिवर्तित हो गया है।

स्वाट जेम्स ने श्रीचे के मत के विरुद्ध और भी निम्नलिखित कुछ आपत्तियों
का उल्लेख किया है। मनोविज्ञान के पंडितों ने श्रीचे के सहजज्ञान के विरुद्ध दो
आपत्तियाँ उपस्थित की हैं— (१) श्रीचे के मतानुसार सहजज्ञान (intuition)
में धारणाओं और विचारों का किसी प्रकार का मिश्रण नहीं होना तथा यह सभी
प्रकार के बोद्धिगम तत्त्वों से मुक्त होता है। लेकिन मनोविज्ञान के पंडितों का

बहना है कि इस प्रकार के सहजज्ञान की कल्पना नहीं की जा सकती। धेतना में एक तत्त्व के रूप में ही उसका अस्तित्व सम्भव है। अपने आप यह अवेला नहीं रह सकती, जैसा कि प्रोचे का मत है। (२) दूसरी आपत्ति भी उठाई जाती है—प्रोचे का मत है कि सहजज्ञान स्थापित होता है लेकिन सहजज्ञान का यह रूप स्थान (space), काल (time) तथा धारणा (concept) से अतीत होता है। मनोविज्ञान के पद्धति का बहना है कि इन्हें छोटकर निम्नी रूप की कल्पना मानव-मन के लिए सम्भव नहीं।

प्रोचे के सिद्धान्त के सम्बन्ध में कुछ अन्य आपत्तियाँ भी उठाई जाती हैं। जैसे कहा जाता है कि कला का नाम कलाकार के भावों को दूसरी तब पहुँचाना है, लेकिन प्रोचे ने इस ओर ध्यान नहीं दिया। दूसरे, कला के पारपी इस बात को नहीं भूलते कि कलात्मक कृति का प्रभाव दूसरी पर वैसा पड़ता है। प्रोचे यह मानन को तैयार नहीं कि कलाकार का कार्य कलाकार के रूप में अपनी सहज-अनुभूति को समर्पित करना है और उसे दूसरी तक पहुँचाना है। वैसे दूसरे लोग इसे सन्तर्गतमय आरम्भ का मुख्य तत्त्व मानते हैं। सबसे बड़ी आपत्ति यह उठाई जाती है कि एक ओर तो यह कहा जाता है कि कलाकार की अन्तर्बोधना (intuition) उसकी अपनी निज की अनुभूतियों से प्रसार पाती है, लेकिन दूसरी ओर प्रोचे के सिद्धान्त के अनुसार कला के प्रेमी से इस बात की अपेक्षा रहती है कि दूसरी एक अन्य वस्तु के सहारे, जो उससे बाहर की है, उसकी अन्तर्बोधना का प्रसार हो। उससे बाहर की यह अन्य वस्तु कलाकृति का रूप विशेष है। प्रोचे के सिद्धान्त के विरुद्ध यह एक बड़ी कठिनाई या उपस्थित होती है। प्रोचे के सिद्धान्त के विरुद्ध यह आपत्ति भी उठाई जाती है कि उसमें 'जीवन' की अपेक्षा की गई है। कहा जाता है कि कलाकार 'जीवन' को देखता है और उस 'देखने' को दूसरी के लिए चित्रित करता है। इस प्रकार अपनी कला के द्वारा वह अपनी 'दृष्टिमयी' को अभिव्यक्ति करता है, लेकिन इस अभिव्यक्ति का माध्यम ऐसा होगा चाहिए जो सबका परिचित हो, जिसे सब समझ सकें। अतएव यह माध्यम भी 'जीवन' से ही लेना पड़ता है। प्रोचे के सिद्धान्त में यह बात नहीं पाई जाती।

यथार्थवाद और प्रकृतिवाद

यथार्थवाद की चर्चा करते समय आलोचकों का ध्यान यथार्थ उपन्यास की ओर जाता है। वास्तव में, सामान्य रूप से उपन्यास को दृष्टि में रखकर ही यथार्थवाद की चर्चा की जाती रही है। उपन्यास आदि साहित्य की विधाओं अथवा अन्य कलाओं के रूप-विधान तथा कथ्य में काल और परिवेश के परिवर्तन के साथ अंतर आ जाता है, अतएव साहित्य में यथार्थवाद की चर्चा जब हम करते हैं, तब स्पष्ट ही हमारे लिए यह समझना बर्तन नहीं होना चाहिए कि समय के परिवर्तन के साथ यथार्थवाद के स्वरूप में भी परिवर्तन अनिवार्य है। वर्तमान काल के लिए जो यथार्थ है, कोई आवश्यक नहीं कि भविष्य में भी उसका स्वरूप वही रहेगा। उमान में जो परिवर्तन होते हैं, उनसे साहित्य की विभिन्न विधाओं में तकनीक की दृष्टि से परिवर्तन होता है, अतएव कहा जा सकता है कि यथार्थवाद वास्तव में साहित्य की विधाओं की तकनीक का बदलते हुए काल के साथ तालमेल बनाए रखने का प्रयत्न है और वह प्रयत्न एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी में लगातार चलता रहता है। इस प्रयत्न का स्पष्ट रूप साहित्य की अन्य विधाओं की अपेक्षा उपन्यास में अधिक देखने को मिलता है।

यथार्थवाद को नागा नाव से समझने का प्रयास किया गया है। कहा जाता है कि यथार्थ चित्रण, वस्तुओं का तथ्यात्मक वर्णन यथार्थवाद है। वास्तविकता जैसी प्रतीति (verisimilitude) का सिद्धान्त ही यथार्थवाद है। विलियम शोन हवेलस का कहना है कि यथार्थवाद वस्तु का यथातथ्य चित्रण है और वास्तविक से न उसे कम होना चाहिए, न बेसी। यथार्थवाद की एक और परिभाषा में कहा गया है कि कलाकृतियों का यह वह तत्त्व है, जिससे मनुष्य के सहज, स्वस्थ मन को लगता है कि वास्तव का वही असली और सच्चा रूप है और अत्यन्त सहज भाव से बड़ी सरलता से वह वास्तविकता को ग्रहण करता है। कुछ लोगों ने यथार्थवाद को एक दृष्टिकोणीय भाषा है, जो इस बात में रुचि रखती है कि जीवन तथा प्रकृति का न्यूरोबार, जहाँ तक सम्भव हो, सही-सही चित्रण किया जाय।

एमिल जोसा ने 'विशुद्ध यथार्थवाद' के सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है। उसने अनुगार उपन्यासकार प्रकृति, मानव तथा वस्तुओं का चित्रण ही करता

है, लेकिन उसके लिए कल्पना का सहारा लेना, कथानक तथा कथा के विकास में कुछ बंधे-बंधाये नियमों के कुशल प्रयोग को अपनाना तथा रहस्यमयता आदि कुछ विशेष अर्थ नहीं रखते, अर्थात् यथार्थ में वह न कुछ बढ़ाता है और न घटाता है। उसकी स्वाभाविक गति में वह बाधा नहीं देता। इस प्रकार, जोला के मत से किसी घटना की कल्पना अथवा उसे उलझनदार बनाना अथवा नाटकीयता लाने के लिए घटनाओं का ऐसा संयोजन, जो एक दृश्य के बाद अन्य दृश्य को उपस्थित करता हुआ चरम परिणति में पर्यवसित होता है, कोई अर्थ नहीं रखता। जोला के अनुसार उपन्यासकार किसी विशेष व्यक्ति या व्यक्तियों के समूह के जीवन को लेता है और उनके कार्यों का ईमानदारी के साथ सही-सही चित्रण करता है। इस चित्रण को एय प्रकार से 'रिपोर्ट' भी कहा जा सकता है। वैसे जोला का यह भी कहना है कि उपन्यास में उपन्यासकार की अपनी दृष्टि और सूक्ष्म विश्लेषण का परिचय मिलता है, साथ ही उसने कार्यकारण-परम्परा का निर्वाह भी रहता है। जोला यह नहीं स्वीकार करता कि उपन्यासकार का काम निर्णय देना है।

यथार्थवाद के सिद्धान्त को स्वीकार करनेवाले कहते हैं कि उपन्यासकार को जाने हुए तथ्यों तथा प्रकृति के निरीक्षण में ही अपने को सीमित रखना चाहिए, नहीं तो वह गलत परिणामों पर पहुँचेगा। वे कहते हैं कि उपन्यासकार अगर यथार्थवादी चित्रण में सगा हुआ है तो वह अपने स्वयंसेवक से उदासीन हो जाता है और अपनी भावनाओं पर अधिकार बिये हुए रहता है और उसने जो देखा है, उसे ही चित्रित करता है। इस प्रकार से उसके चित्रण में 'सत्य' आ जाता है और उसे देखकर चाहे कोई हँसे या कापे या जो भी परिणाम निकालना चाहे निकाले। उपन्यासकार का काम, इस सिद्धान्त के माननेवालों के अनुसार, तथ्यात्मक आकड़ों को पाठकों के समक्ष रखकर असल हो जाना है। एमिल जोला का कहना है कि उपन्यासकार अगर किसी वस्तु के गुणगान अथवा किसी की भर्त्सना में लग जाय तथा पाप-पुण्य के लेखा-जोखा में प्रवृत्त हो जाय, तो उससे उसकी कृति अशक्त हो उठती है। और, जिन तथ्यों को वह पाठकों के सामने रखने की चेष्टा करता है, वे अपनी सार्थकता खो बैठते हैं। उन तथ्यों का फिर कोई मूल्य नहीं रह जाता, क्योंकि वे उपन्यासकार के राग-विराग से अनुरजित होकर सामयिक महत्त्व के हो जाते हैं और कुछ ही दिनों में उनका प्रभाव कम हो जाता है।

इस प्रकार कहा जा सकता है कि यथार्थवादी कल्पना की बुनियाद में नहीं भटपटा बल्कि अपनी अनुभूतियों की वास्तवता को लेकर ही उसका भारदार है। वह उन्हीं भावों और वस्तुओं का चित्रण करता है, जो उसके लिए सुपरिचित और सुस्पष्ट होंगे हैं। उन पर कल्पना की रंगीनपन चढ़ाकर देराना उसे पसन्द नहीं। वह वास्तव जगत् की वस्तुओं को चित्रित करता है और उन्हें वास्तव ही

बनाए रखना चाहता है। उन्हें वह आदर्श का चोरा नहीं पहनाना चाहता। वैसे जो कुछ भी वह चित्रित करता है, उसमें कलात्मकता तो रहेगी ही, लेकिन कलात्मकता की रक्षा के लिए कल्पना का रंग चढ़ाकर वह अपने चित्र को धूमिल नहीं बनाना चाहता। पाठक के लिए उसका चित्रण सामान्य जीवन की वास्तविकताओं से मिलता-जुलता है।

यथार्थवादी उपन्यासकार इस बात की चिन्ता नहीं करता कि उसकी कृति में मनोरंजकता है या नहीं। वह वैज्ञानिक दृष्टि से अपने तथ्यों को देखता है और उनके चित्रण में पूरी-पूरी निर्व्यक्तिबद्धता का परिचय देता है। इसका फल यह हुआ कि उसने जो कुछ भी देखा है, उसे ही चित्रित किया है और उन चित्र को देखकर पाठक नाक-भी सिकोड़ते हैं। यथार्थवादी साहित्य की कुछ विशेषताएँ निम्नलिखित हैं—

(क) स्थान-विशेष के दृश्य तथा परिवेश का समावेश; (ख) समसामयिक घटनाओं, रीति-रस्मों और व्यवहारों की दृष्टि में रचना; (ग) स्थानों तथा व्यक्तियों का पुस्तानुपुष्ट वर्णन, भले ही विषयवस्तु की दृष्टि से बेमग्न हो और कोई महत्त्व न रखते हो; (घ) आचलिक बातियों अथवा भद्देपन का उयो-का-न्यो चित्रण; (ङ) विज्ञान तथा व्यापार के क्षेत्र में व्यवहार में आनेवाले शब्दों तथा उनके पारिभाषिक शब्दों को अपनाना और (च) दस्तावेजों, पत्रों, मस्तरणों आदि को अन्तर्भूक्त करना, जिससे वर्णित घटनाओं की तथ्यात्मकता की प्रतीति में सहायता मिले। यथार्थवादी कविताओं में कवि भावचिन्तों को उपस्थित करने में दूर की कौड़ी छान लाने का प्रयास नहीं करता और प्रायः ही रूपकों की भाषा से अपना पिण्ड छुड़ाता है। कव्य भाषा का उयो-का-न्यो प्रयोग और बहुत दूर तक गयी तथ्यात्मकता को अपनाने की प्रवृत्ति यथार्थवादी कवियों में पाई जाती है। जीवन की सामान्य स्थितियों और समाज के निचले वर्ग के चित्रण की ओर यथार्थवादी कवियों का रुझान होता है।

साहित्य के क्षेत्र में यथार्थवाद के सिद्धान्त का विकास यूरोप में, सन् १८३० ई० की फ्रांस की राज्यक्रान्ति के बाद, हुआ और सन् १८५० से सन् १८६० ई० के बीच इस सिद्धान्त का बहुत अधिक प्रभाव यूरोपीय साहित्य पर रहा। इस काल के यथार्थवादी साहित्य को कोम्टे (Comte) के दार्शनिक सिद्धान्त से बहुत अधिक प्रेरणा मिली। कोम्टे ने अपने सिद्धान्त का प्रवर्तन सन् १८२२ ई० में किया। कोम्टे के सिद्धान्त का आधार वैज्ञानिक अन्वेषण था। उसका कहना था कि इन्द्रियग्राह्य दृश्यों का महज-सरल चित्रण ही ज्ञान का सर्वोच्च स्थापन है। उसके अनुसार सत्य की जाँच का आधार जाने-बाने तथ्य हैं। कोम्टे ने सभी विज्ञानों के पहले समाजविज्ञान को स्थान दिया। फायरबाक (Feuerbach) ने सन् १८४१ ई० और उसके बाद भी धर्म की विवेचना में

नृत्तशास्त्र को अपनाया। वह अमरत्व आदि में विश्वास नहीं करता था। धर्म को उसने इस जगत् का बताया और अनन्त के साथ उसका सम्बन्ध किसी भी प्रकार उसे मान्य नहीं था। उसने बताया कि वातावरण और परिवेशों ही मनुष्य प्रभावित होता है। वह जगत् जैसा है, उसका बनाना बिगाड़ना मनुष्य के हाथ में है। उस काल की वैज्ञानिक प्रगति ने भी साहित्यकारों और कलाकारों को प्रभावित किया। सन् १८३६ ई० में दग्युर (Daguerre) ने फोटोग्राफी का आविष्कार किया। इससे भी कलाकार प्रभावित हुए। इस आविष्कार ने कला की उस सौती की ओर, जिसका उद्देश्य 'वस्तु' का ठीक ठीक चित्रण है, कलाकारों का ध्यान आकृष्ट किया। सुप्रसिद्ध चित्रकार कुर्बे (Courbet) की सन् १८५५ ई० की चित्र-प्रदर्शनी और फ्लोबेयर (Flaubert) के उपन्यास मादाम बोवारी (Madame Bovary), जो सन् १८५६ ई० में प्रकाशित हुआ, यथार्थवाद के उस काल के प्रतिनिधित्व करनेवाले नमूने माने जाते हैं। कुर्बे ने उपन्यास और काव्य के सम्बन्ध में भी अपने विचार प्रकट किये हैं। उसका कहना है कि गीतिपात्र्य के रचयिता न कि जो जीवन के प्रति निर्वैयक्तिकता का भाव बनाए रखना चाहिए। उपन्यास के सम्बन्ध में उसका कहना है कि उपन्यास का नायक जनसाधारण से लिया जाना चाहिए। वह पुण्यात्मा है या पापी, सुन्दर है या कुरूप, इस बात का विचार करना कोई अर्थ नहीं रखता। असली बात यह है कि उपन्यासकार को देखना चाहिए कि उसके उपन्यास का नायक, दैनन्दिन जीवन में जिन मनुष्यों को हम देखते हैं, वह वही है या नहीं। लेकिन कुर्बे द्वारा प्रतिपादित यथार्थवाद का सिद्धान्त कुछ ही दिनों रहा। इस सिद्धान्त के माननेवाले फ्रांसीसी साहित्यकार अथवा कलाकार स्वयं ही अनुभव करते थे कि यथार्थवाद के इस सिद्धान्त की उपयोगिता भविष्य में आनेवाले यथार्थवाद के स्वरूप का मार्ग प्रशस्त करने तक ही सीमित है। कुर्बे द्वारा प्रतिपादित यथार्थवाद का सिद्धान्त समाजशास्त्र तथा सामान्य मनुष्य के जीवन की प्रधानता देनेवाला था। समाज के निम्नतर स्तर के चित्रण तक ही यह यथार्थवाद सीमित नहीं था, बल्कि भद्रा, कुरूप, कुदृष्टिपूर्ण और बीमरस को भी वह अपनानेवाला था। फलस्वरूप, इस प्रकार के यथार्थवादी चित्रण में वैविध्य और वैविध्य का अभाव था, अतएव इसका प्रभाव समाप्त हो गया, लेकिन इसी यथार्थवाद ने बाद में प्रकृतवाद का रूप ले लिया, जो एमिल ज़ोला के नाम के साथ जुड़ा हुआ है। इसी सन् की उन्नीसवीं शती में यथार्थवाद के विभिन्न रूप देखने को मिलते हैं। ये विभिन्न रूप अपनी प्रकृति में एक-दूसरे से कभी-कभी इतने दूर जा पड़ते हैं कि यह समझना कठिन हो जाता है कि वास्तव में यथार्थवाद से क्या सम्झा जाए।

हम ऊपर देख चुके हैं कि ज़ोला आदि उपन्यासकारों ने जिस यथार्थवाद को

अपनाया, उसमें तथ्यगत वास्तविकता के चित्रण को अपने-आप में आदर्श माना गया, लेकिन उनसे बाद के यथार्थवादी उपन्यासकारों ने इस दृष्टिकोण में परिवर्तन किया। उन्होंने अनुभव किया कि मनुष्य के व्यक्तित्व का अध्ययन महत्व नहीं है। बाहर जो कुछ दीख पड़ता है, केवल उसी का चित्रण कर देने-भर में ही मनुष्य के व्यक्तित्व को सामने नहीं लाया जा सकता। उससे भीतर का निहित सत्य छूता ही रह जाता है।

कला में 'यथार्थ' का प्रयोग दो प्रकार से हो सकता है (क) जिस 'वस्तु' का चित्रण किया जा रहा है, उससे उपकरणों के चुनाव में और (ख) उन उपकरणों के प्रस्तुत करने के ढंग या चित्रण में। इसी को ध्यान में रखकर बहुत ही आलोचकों ने यथार्थवाद को झंसी-भात्र माना है, अर्थात् 'वस्तु' के चित्रण के ढंग में ही 'यथार्थ' है। कुछ लोगों ने इसे उपकरणों के चुनाव का एक सिद्धान्त माना है, लेकिन इस चुनाव के सम्बन्ध में उनका अपना भलग दृष्टिकोण है। उनके मत से चुनाव करने की प्रक्रिया में कलाकार उस 'वस्तु' में अपने दृष्टिकोण का आरोप कर देता है और उसे ही दूसरों पर थोपता है, अतएव उसे यथार्थवाद नहीं कहा जा सकता। उनका कहना है कि जब यह कहा जाता है कि यथार्थवादी सम्पूर्ण 'सत्य' को जैसा-का-तैसा, बिना किसी प्रकार का रंग बढ़ाये चित्रित करता है, तब इसका मतलब यह हुआ कि कलाकार इस बात का ध्यान रखता है कि अपने चित्रण में चुनाव की अपनी प्रवृत्ति को प्रोत्साहन न दे और यह भी कि जो चित्र वह उपस्थित करने जा रहा है, उसमें पूरी निर्व्यक्तित्वता का परिचय दे और पूरी ईमानदारी के साथ उसके व्योरे को चित्रित करे।

आज पश्चात्य देशों में यथार्थवाद का जो रूप देखने को मिलता है, उसमें पराजय की मनोवृत्ति को उत्तरोत्तर प्राधान्य मिलता गया है। आज का साहित्यकार या कलाकार आज के समाज का चित्र जब उपस्थित करता है, तब स्पष्ट ही देखने को मिलता है कि उसकी दृष्टि में आज का समाज विभ्रूलत हो गया है। सर्वत्र उसे निखराव-ही-विषमता दीखता है। पश्चात्य देशों के साहित्यकारी एवं कलाकारी की इस दृष्टि के विषयगत सोचियत रुस में यथार्थवाद का जो रूप देखने को मिलता है, उसे 'समाजवादी यथार्थवाद' कह सकते हैं। साहित्य और कला के क्षेत्र में सोचियत रुस में यथार्थवाद का उपयोग मार्क्सवाद को ध्यान में रखकर किया जा रहा है। वहाँ इस बात की अपेक्षा की जाती है कि समाजवादी समाज की प्रगति और उन्नति-साधन में साहित्य और कला सहायक हो। पश्चात्य देशों में जिस यथार्थवाद को हम देखते हैं, उसे रुस में पूर्णजीवादी 'यथार्थवाद' के नाम से अभिहित किया जाता है। इसी आलोचना इस यथार्थवाद की निन्दा करते हैं। उनके अनुसार पश्चात्य देशों के यथार्थवादी मनुष्यता, मानवतावाद आदि की घोषणा केवल मौखिक रूप से करते हैं, उसकी

स्थापना में हो, इस बात की ओर उनका ध्यान नहीं और इस सम्बन्ध में वे मिलान नितिग्रह हैं। हमने देखा है कि यथार्थवाद ही इसकी सन् की उन्नीसवीं शती में थडी तेजी से प्रवृत्तवाद में रूपान्तरित हो गया और इसने मिथ्यात्वों को रूप देने में सुप्रसिद्ध प्राचीनी उपन्यासकार एमिल जोला या बहुत बड़ा हाथ है। यथार्थवाद से इंगीनिए बहुत-सी बातों में प्रवृत्तवाद की समानता है। प्रवृत्तवादी कहते हैं कि यत्ना का वास्तविक अध्ययन प्रकृति का अध्ययन है। इसको स्पष्ट शब्दों में यो यह सबसे है कि कलाकार अपने प्राकृतिक परिपार्श्व की प्रकृति और स्वल्प तथा व्यवहार का अध्ययन करता है और बिना बनाव-गूगार के स्पष्ट रूप में उसे चित्रित करता है। प्रकृतवादिशो का कहना है कि कलाकार का काम यह नहीं है कि किसी अगोचर सत्य अथवा रहस्यात्मक सत्ता को ढूँढ़े। उनका यह भी कहना है कि बनाकार इस बात का प्रयास नहीं करता कि आदर्श रूप में चित्रित कर अथवा सार्वभौम कहकर प्रकृति में जो कमियाँ उसे प्रतीत होती हैं, उन्हें पूरा करे अथवा प्रकृति में जो उसे दोष दीख पड़ें, उन्हें दूर करने का प्रयास करे। प्रकृति का मूल्यमकन भी ये पलापार का काम नहीं मानते। वे कहते हैं कि प्रकृति में जिन तत्वों को वह सुन्दर मानता है और जिन्हें वह कलात्मक सौन्दर्य का प्रतीक मानता है तथा जिन्हें वह आनन्द-प्राप्ति का मूल समझता है, उनका चयन कलाकार के लिए उचित नहीं। प्रवृत्तवादी कहते हैं कि कलाकार या साहित्यकार के लिए इतना ही यथेष्ट और उचित है कि अपने चारों ओर जो कुछ वह पाता है, जो कुछ वह देखता है, उसका चित्रण करे और उसकी छानबीन करे।

स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण की प्रतिनिया प्रकृतवादिशो में देखने को मिलती है। स्वच्छन्दतावाद (Romanticism) वस्तुओं के उन गुणों की महत्त्व देता है जो हमारे अन्तःस्थल का स्पर्श करते हैं। उन गुणों के स्पन्दन का हमें बोध होता है। फिर, स्वच्छन्दतावादी का मुख्य रूप से उन अनुभूतियों की ओर आकर्षण होता है, जिन्हें प्रकृति हमारे लिए सुख प्रकट करती है। इस प्रकार से स्वच्छन्दतावादी प्रकृति के कारवार में देखल देने जाता है। लेकिन प्रवृत्तवादी का झुकाव इस मनोवृत्ति से अधिक से अधिक बचने का होता है। वह प्रकृति को एक स्वतन्त्र सत्ता मानता है। प्रकृति की वस्तुओं में वह किसी प्रकार का आरोप नहीं करता, बल्कि उन्हें निरपेक्ष मानकर ही वह अपने चित्रण में प्रवृत्त होता है।

यथार्थवाद से भी प्रवृत्तवाद में कई बातों में अन्तर है। उन्नीसवीं शती में कला और साहित्य के क्षेत्र में यथार्थवाद रूपविधान में साथ 'सत्य' का तालमेल बिठाने का प्रयास करता रहा, जबकि प्रकृतवाद का ध्यान सामाजिक परिवेश के चित्रण की ओर गया और उसमें वह दिखाने पर चल दिया गया कि पूँजीवादी समाज में मनुष्य की प्रकृति में नितनी विकृति आ गई है। उन्नीसवीं शती में यथार्थवाद का यह प्रयास रहा कि वह निरपेक्ष रहे और उसमें निर्वैयक्तिकता हो,

लेकिन प्रकृतवाद अधिन व्यक्तिनिष्ठ था। उसमें साहित्यकार के व्यक्तिगत भुवाव का पूर्ण परिचय मिलता है। समाज की बुराइयों के प्रति प्रकृतवादी उपन्यासकार का आक्रोश और उसमें सुधार लाने का उसका प्रबल आग्रह पूर्णतया उसकी रचना में देखने को मिलता है। यथार्थवाद को व्यापक दृष्टि से अगर समझने का प्रयास करें और उन्नीसवीं शती में ही अपने को सीमित न रखें, तो प्रकृतवाद के साथ उसका अन्तर और भी स्पष्ट हो जाता है। यथार्थवाद को कहा जा सकता है कि कला के क्षेत्र में एक विशेष दृष्टिभंगी का वह परिचायक है। वास्तव के प्रति विभिन्न युगों में व्यक्तियों के यथार्थवादी दृष्टिकोण की अभिव्यक्ति बहुत-सी कलाकृतियों में देखने को मिलती है। अतएव, यथार्थवाद को एक विशेष काल में सीमित करके देखने का कोई अर्थ नहीं होगा, लेकिन प्रकृतवाद पूर्ण रूप से उन्नीसवीं शती की उपज है। तत्कालीन एक विशेष दार्शनिक मत से अनुप्राणित यह कला और साहित्य के क्षेत्र में एक आन्दोलन जैसा था।

प्रकृतवाद इस बात में विश्वास नहीं करता कि इस जगत् का कोई उद्देश्य है और उसी उद्देश्य की पूर्ति के लिए इसका विकास हो रहा है। उसका इस मत में विश्वास नहीं कि कल्याण का परिचायन करनेवाली कोई अदृश्य शक्ति है या वही इसका कारणस्वरूप है। प्रकृतवादी का कहना है कि यह जगत् अपने-आप परिचालित हो रहा है और किसी पर निर्भर नहीं करता। इसके रहस्य की समझने के लिए अन्यत्र नहीं जाना होगा। मनुष्य आदि जीवों का उत्पन्न होना प्रकृति के विकास-क्रम की सहज साधारण घटना है। अतएव मनुष्य के नैतिक अथवा आध्यात्मिक कहे जानेवाले जीवन की व्याख्या के लिए किसी रहस्यात्मक शक्ति को ढूँढने की आवश्यकता नहीं, बल्कि उसके लिए प्रकृति के नियमों का ही सहारा लेना होगा। प्रकृतवादियों का कहना है कि प्रकृति ही सब-कुछ है। कार्य-कारण की परम्परा ही इसका नियमन करती है। इसका बाहर कोई भी ऐसी शक्ति नहीं, जो इसका संचालन करती हो। इस प्रकार प्रकृतिवादियों के लिए 'ईश्वर' नाम का कोई पदार्थ नहीं है। वे पूर्ण रूप से भौतिकवादी हैं। प्रकृतवाद ने यथार्थवाद को अपनाया तो जरूर, लेकिन उसने और भी कई विचार-धाराओं से प्रेरणा ग्रहण की। उस पर भौतिकवादी दर्शन का प्रभाव तो हमस्पष्ट ही देखत है, साथ ही डार्विन के विकासवाद से भी वह प्रभावित हुआ।

साहित्य के क्षेत्र में प्रकृतवाद को सुप्रतिष्ठित करने का श्रेय एमिल जोला को है। सन् १८८० ई० में उसने अपनी पुस्तक (Le Roman Experimental) में बतलाया है कि उपन्यासकार को अपने को वैज्ञानिक की तरह निगम और निर्व्यक्तित्व मानना चाहिए। उसका कहना था कि उपन्यासकार को अपने को एक वैज्ञानिक की तरह समझना चाहिए, जो अपनी अनुसन्धानशाला में अनुसंधान में

लगा हुआ है। समाजशास्त्र और मनोविज्ञान के क्षेत्र में वह सत्य को वैज्ञानिक की दृष्टि अपनाने की सलाह देता है। समाज के विभिन्न तत्वों की छानबीन, विश्लेषण आदि को वह उपन्यासकार का काम मानता था। जीवन को वैज्ञानिक की दृष्टि में वह देखता है और 'वास्तव' का विशुद्ध चित्रण करने की सलाह देता है। जीवन के यदु सत्य को विशुद्ध रूप में चित्रित करने को वह कहता है, जिसमें हम उमरे-अमले रूप को प्रत्यक्ष कर सकें और उसमें सुधार लाने का प्रयास कर सकें। जोला का कहना है कि जिस प्रकार से प्रकृति ने तत्वों का अध्ययन किया जाता है, उसी प्रकार मनुष्य का भी अध्ययन होना चाहिए। मनुष्य की वंश-परम्परा, वंशानुक्रम से पाई हुई उसकी विशेषताओं, उसके परिवेश आदि का वैज्ञानिक की तरह अध्ययन किया जाना जोला की दृष्टि में अधिक महत्व रखता है। इस प्रकार के अध्ययन को वह अधिक उपादेय मानता है। प्रकृतवादियों ने उपन्यास और नाटक को अपना क्षेत्र चुना तथा गीतिकाव्य को अपने लिए अनुपयुक्त समझा। वैसे जोला ने काव्य में भी प्रकृतवाद को स्थान दिलाने का प्रयास किया, लेकिन उसके समसामयिकों में किसी ने भी इस बात का माहस नहीं दिनाया कि परम्पराभूत रूढ़ियों का त्याग कर दिया जाय।

यथार्थवाद और प्रकृतवाद में बहुत-कुछ साम्य होने के कारण दोनों के स्पष्ट रूप को समझने में बड़ी जलभन होती है। दोनों के चित्रण में भेद नहीं है, लेकिन जब वे 'वस्तु' के ब्योरे (details) का चुनाव करते हैं, तब दोनों में अन्तर पड़ जाता है। प्रकृतवादी जब चुनाव करने लगता है, तब एक विशेष पक्ष का अनु-मरण करता है। उसकी एक विशेष दृष्टिभंगी होती है। व्यवहार में वे चुनाव तो करते हैं, लेकिन मिथ्यान्त-रूप में इस बात को स्वीकार करने को तैयार नहीं होते। स्वच्छन्दतावादी दृष्टिकोण की प्रतिक्रिया प्रकृतवादियों में देखने को मिलती है। स्वच्छन्दतावादी जब किसी 'वस्तु' के ब्योरे में जाता है और उन ब्योरे के चित्रण की बात सोचता है, तब उसकी दृष्टि उन्हीं उपकरणों की ओर रहती है, जो पाठक या दर्शक की भावुकता को उत्तेजित करें अथवा वस्त्वना के विकास में सहायक हों। इसके विपरीत प्रकृतवादी जान-बूझकर उन्हीं उपकरणों और ब्योरे को चुनता है, जो अभिय और बीभत्स होते हैं। उन ब्योरे में जुगुप्सा और भयानक रूप को भी वे नहीं छोड़ते। कोमल कल्पना और भावुकता को ठेस पहुँचाना ही जैसे उसका लक्ष्य हो। जदाहरणस्वरूप, गोकुर (Goncourt) बन्धुओं के उपन्यास जेर्मिनी लासर्तो (Germaine Lacerteux) को ले सकते हैं। इस उपन्यास का प्रकाशन सन् १८६५ ई० में हुआ। इस उपन्यास में विकृत और कुतूहलपूर्ण वर्णन का एकमात्र उद्देश्य ऐन्द्रिक उत्तेजना की सृष्टि करना है, निम्न और शोषित वर्ग के अधिकारों की वकालत करना नहीं। प्रकृति में जो कुछ हो रहा है, उसका ज्यों-का-रया विवरण देना तथा प्राकृतिक घटनाओं की

व्याख्या करना वे कलाकार के लिए आवश्यक मानते हैं। लेकिन यह व्याख्या प्रकृति को ध्यान में रखकर की जाती है, उससे बाहर जाकर नहीं। इस व्याख्या में 'कैसे' की प्रधानता रहती है, 'क्यों' की नहीं। प्रकृतवादी मानते हैं कि कला या उद्देश्य यथार्थ का झूठ-झूठ चित्रण है और इस उद्देश्य में कलाकार तभी सफल हो सकता है, जब वह चरित्र और आचरण का विश्लेषण करे तथा उद्देश्य और इरादों के मूल में पहुँचने की कोशिश करे। प्रकृतवादी कहते हैं कि जब वे अच्छा या बुरा कहते हैं, तब उनका ऐसा कहना परम्परागत-मान्य है, प्रकृति में उसका कोई आधार नहीं, अतएव उनके अनुसार कलाकार का उद्देश्य जानना और समझना है, अच्छा या बुरा कहकर निर्णय देना नहीं। वे कहते हैं कि मनुष्य के आचरण में परिवेश और परिस्थितियों का बहुत अधिक हाथ होता है। इसीलिए वे इस बात पर ध्यान देते हैं कि उपन्यासकार को इन्हें ध्यानपूर्वक चित्रित करना चाहिए। वे यह स्पष्ट कर देना चाहते हैं कि इस चित्रण में उपन्यासकार को पात्रों को आदर्श रूप में उपस्थित करने का ध्येय प्रयत्न नहीं करना चाहिए और न जिसे कुरूप कहा जाता है, उससे मुख मोड़ना चाहिए। वे यह भी कहते हैं कि कलाकार के लिए यह काम की बात नहीं होगी कि वह सत्यवर्धित अदृश्य शक्तियों का पता पकड़े।

प्रकृतवाद और यथार्थवाद के मार्ग में बहुत-सी कठिनाइयाँ आ उपस्थित होती हैं। प्रकृति की सत्ता, उसमें भीतर-चलनेवाली अमर्त्य प्रक्रियाएँ अथवा उसके क्रियाकलाप के पीछे कीन-सा उद्देश्य है इसके सम्बन्ध में वैज्ञानिक अन्वेषणों के दौरान जो कुछ भी प्रकाश में आता है, उनका साहित्यकार या कलाकार के अनुभवों के साथ सामंजस्य बैठाना सम्भव नहीं दीयता। मानव मन को समझने का अथवा उसकी पुष्टिवादी की मुनभाव की बात मनाविज्ञान में पड़ित करने रहे हैं, लेकिन आधुनिक युग में इस प्रकार का दावा करने में वे सकोचबोध करने लगे हैं। आज मानव-मन के सम्बन्ध में जब यह कठिनाई हो रही है, तब प्रकृति के रहस्यों को समझना और साहित्यकार के अनुभवों के साथ सामंजस्य बैठाने की बात निरर्थक-सी लगने लगी है। साहित्य की आलोचना के क्षेत्र में प्रकृतवाद की बात की अब कोई भी महत्त्व नहीं देता।

यथार्थवाद और प्रकृतवाद के सम्मेलन में दूसरी उल्लेखनीय कठिनाई 'वस्तु' के यथार्थ चित्रण के समय उपस्थित होती है। यथार्थवादी जब कहते हैं कि वस्तु का ज्यो-कान्त्या चित्रण (Truthful presentation of material) अथवा मूल का विस्तृत रूप में चित्रण (The whole unvarnished truth) तो सम्भव उनका यह मतलब होता है कि जो कुछ उन्होंने देखा है, उस बिना घटाये-बढ़ाये वे ज्यो-कान्त्या चित्रित करते हैं। लेकिन, सम्पूर्ण रूप से निःसंग तथा तटस्थ होना सम्भव नहीं है, अतएव कलाकार या साहित्यकार जो कुछ देखता है और

जो कुछ चित्रित करता है, उसमें वैयक्तिकता रहेगी ही।

विशुद्ध यथार्थवादी चित्रण के माध्यम में भाषा भी एक वाधा है। हमारे अनुभवों और भावों की पूर्ण अभिव्यक्ति भाषा के लिए संभव नहीं है। भाषा की नाई लेखक की शैली भी यथार्थवादी चित्रण को प्रभावित करती है। उसके सिद्धांत के ढंग से उसके चर्चन का प्रभावित होना अवश्यम्भावी है। जब 'वस्तु' के उपकरणों के चुनाव की बात बड़ी जाती है तब इसका मतलब ही है कि उसमें लेखक की पसन्दगी और नापसन्दगी रहेगी। कलाकार या साहित्यकार के सामने असंख्य तथ्य उपस्थित रहते हैं और उन्हीं तथ्यों में उसे किसी एक को चुनना होता है और फिर इस तरह से चुनाव करने के बाद भी उसके विद्येय पहलू या पहलुओं को ही उसे चित्रित करना होता है। इन प्रकार से जब वह चुनाव करता है और चुने हुए तथ्य को जब वह तराशकर उपस्थित करता है, तब उस चुनाव की प्रक्रिया या तराश करने में उसकी दृष्टिभंगी तथा पसन्दगी और नापसन्दगी निहित रहती है। अतएव इस प्रकार के चित्रण को निर्बैयक्तिक या 'विशुद्ध' नहीं कहा जा सकता।

फिर अगर यह सम्भव मान लिया जाए कि किसी 'वस्तु' का सामोपाग वर्णन हो सकता है और उसके व्योरो का पूरा-का-पूरा वर्णन किया जा सकता है, तो हम देखेंगे कि उस 'वस्तु' के इस प्रकार के वर्णन से वह 'वस्तु' ही अवास्तविक जैसी हो जायगी। जैसे, अगर किसी उपन्यास में किसी पात्र के भोजन करने का प्रसंग आये और उपन्यासकार उसमें प्रत्येक घास का पूरा वर्णन करना शुरू कर दे कि कैसे वह घास-सामग्री को हाथ से उठाता है और कैसे मुँह में डालता है और फिर कैसे हाथ नीचे करता है, कैसे हाथ उठाता है आदि, तो वह सम्पूर्ण वर्णन व्यर्थ और निरर्थक मालूम होगा। उसकी वास्तविकता ही 'अवास्तव' जैसी मालूम होने लगेगी। यथार्थ के बोधकी तीव्रता प्रदान करनेवाली भाषा निश्चित रूप से माघारण यातवीत वाली भाषा नहीं होती, इसलिए विशुद्ध यथार्थवादी चित्रण की बात का कुछ अर्थ नहीं होता। अगर उपन्यास की छोड़कर साहित्य की अन्य विधाएँ—जैसे कविता, नाटक आदि—को लें, तो यह विशुद्ध यथार्थवादी चित्रण वाली बात और भी हास्यास्पद हो उठेगी। साहित्यिक कृति को यथार्थवादी कहने का अर्थ यथार्थतथ्य वर्णन नहीं है। साहित्य के यथार्थ का अर्थ वास्तव में शिथिल-ग्रहण कराना है। वह यथार्थ मानस में ग्रहण किया जानेवाला यथार्थ का रूप है। साहित्यकार की अपेक्षा चित्रकार के लिए इस 'विशुद्ध यथार्थवाद' के विद्वान्त को मानकर चलना और भी कठिन है। चित्रकार सभी व्योरो (details) का चित्रण नहीं कर सकता, उसे कुछ को ही लेकर अपना काम बनाना पड़ता है, क्योंकि ऐसी बहुत-सी बातें हैं, जिन्हें वह चित्रित नहीं कर सकता। जैसा, किसी सुन्दरी महिला की आवाज या उसकी चेहरे की गुण-धर्म को

वह चित्रित नहीं कर सकता। इससे यह सहज ही देखा जा सकता है कि चाहे साहित्य हो या चित्र, सतही यथार्थवाद का सिद्धान्त किसी काम का नहीं। यथार्थवाद को अगर इस अर्थ में ग्रहण करें, तो कलात्मक सृष्टि नहीं हो सकती। देखनेवाली आँखों और चित्रित करनेवाले हाथ के बीच मन आ जाता है। मन का व्यापार अपना प्रभाव डालकर ही रहता है।

प्रकृति में सभी तत्त्व विद्यमान हैं। रूप, रंग सभी से वह परिपूर्ण है। कलाकार इन बिखरे हुए तत्त्वों का उपयोग करता है। राग-रागिनियों की योजना विभिन्न सुरों से की जाती है। प्रकृति के इन तत्त्वों से कुछ को चुनकर कलाकार सौन्दर्य की सृष्टि करता है। इसी प्रकार से संगीतज्ञ भी विभिन्न सुरों में चुनाव करता है। प्रकृति में सभी तत्त्वों के वर्तमान रहने पर भी अपने-आप चित्रों का निर्माण नहीं होता। अतएव यह कहना कि प्रकृति सर्वदा सही है, कलात्मकता को दृष्टि में रखकर इस कथन को नहीं स्वीकार किया जा सकता।

कला का काम केवल नकल करना नहीं है, जो कुछ हो रहा है या हो चुका है, उसको ज्यों-का-त्यों चित्रित कर देना भी नहीं। कलाकार जब किसी आदमी का चित्र बनाता है, तब दो पैर और दो हाथोवाला आदमी दिखाना भर ही उगका उद्देश्य नहीं होता, बल्कि उसने व्यक्तित्व को उपस्थित करना होता है। उसका यथार्थ उसके व्यक्तित्व में ही निहित है। आँखों की तरह प्रतिबिम्बित कर देना-भर ही उपन्यास आदि का काम नहीं है, क्योंकि उस तरह से प्रतिबिम्बित करना केवल जीवन में घटनेवाली कुछ घटनाओं को चित्रित करना है, लेकिन उपन्यासकार इतना ही नहीं करना चाहता, वह जीवन की विविधताओं तथा विचित्रताओं को सामने उपस्थित करना चाहता है। जीवन अपने वैचित्र्य तथा अपने वैविध्य के साथ कलाकार या साहित्यकार के सामने आता है, उसे वह अपनी दृष्टि से देखना है और उसे ही चित्रित करता है। यह व्यक्तिगत दृष्टिकोण होने पर भी सापेक्ष दृष्टि से एव 'सत्य' को प्रदर्शित करता है। संपूर्ण 'सत्य' को प्रदर्शित करना सम्भव भी नहीं है।

कला, कला के लिए

‘कला कला के लिए’ सिद्धान्त का जन्मदाता एक प्रकार से फ्रांस् को कहा जा सकता है। इस सिद्धान्त के मानने वाले कहते हैं कि कला का अपना एक विशिष्ट क्षेत्र है तथा उसका अपना एक अलग उद्देश्य तथा लक्ष्य है। उनका कहना कि है कला अपने ही नियमों से परिचालित होती है। इस सिद्धान्त के अनुसार वाक्य अथवा कहा जा सकता है कि साधारणतः सभी कलाएँ अपने आप में स्वतंत्र हैं और अपने ही ऊपर निर्भर करती हैं तथा अपनी स्वतंत्र सत्ता का उद्घोष जोरदार शब्दों में कर सकती हैं। काव्य अथवा कलाओं का वैशिष्ट्य उन्हीं में निहित है। कला का अपना एक अलग मानवत्व है। इस सिद्धान्त को स्वीकार करने वाले यह भी कहते हैं कि कला को कला के क्षेत्र के बाहर की अन्य बातों और प्रतिमानों की अपेक्षा नहीं रहती। कला-सृष्टि में उपयोगिता, नैतिकता आदि को ये स्थान नहीं देते। कलाओं का मूल्य समाज या देश के हितहित को दृष्टि में रखकर करना चाहिए, यह बात इन्हें मान्य नहीं। इस सिद्धान्त के अनुसार कला से पाया जाने वाला आनन्द और सन्तोष ही कलात्मक सृष्टि का एकमात्र उद्देश्य है। ‘कला कला के लिए’ सिद्धान्त को मानने वालों में कम से कम इस बात पर मतभेद है कि कला में किसी प्रकार के सत्य अथवा उगरी व्यवस्था और निगमन के सिद्धान्त अथवा उससे किसी मूल्य के लिए कलाकृति के बाहर नहीं जाना होगा। ये इस बात पर भी सहमत हैं कि कला का काम उपदेष्टा नहीं है, यहाँ तक कि आनन्द प्रदान करना भी नहीं। वे मानते हैं कि उगरे लिए दत्ता ही पर्याप्त है कि यह है, उसका अस्तित्व है और यह सुन्दर है।

सन् ईसवी की उन्नीसवीं शताब्दी में इस सिद्धान्त पर अधिक बल दिया गया, लेकिन इस सिद्धान्त के पीछे जा एक मूल्य है तथा इसमें अतिरिक्ति जो प्रवृत्ति है वह प्रायः सभी कालों में देगन को मिलती है। प्राचीन काल में भी इसका मूल्य मिलता है कि कलाओं में उपदेशात्मकता की अपेक्षा उनमें आनन्दोद्देश्य करने की या आनन्द उत्पन्न करने की शक्ति को अधिक महत्त्व दिया गया है। ईसवी मनु की ‘उपनिषद्’ शताब्दी में काव्य तथा कलाओं में किमी-ज-किमी प्रकार का संदेश तथा उपदेशात्मकता को अतिव्याप्य मानन की जो प्रवृत्ति निशाचीन की उगी की

प्रतिक्रिया के रूप में 'कला कला के लिए' सिद्धान्त का बोलचाल हुआ। प्रतीतों और मिथको पर आधारित जर्मनी के आलोचकों के काव्य संबंधी सिद्धान्त ने कलाओं के मूल्यांकन के क्षेत्र में अपना प्रभाव-विस्तार किया। उनके इस सिद्धान्त से जहाँ एक ओर काव्य में उपदेशात्मकता और उसमें अंतर्निहित किसी संदेश की अनिवार्यता को बल मिला वहाँ दूसरी ओर 'कला कला के लिए' सिद्धान्त को बल मिला। लेकिन एक बात यहाँ स्पष्ट रूप से समझ लेनी चाहिए कि 'कला कला के लिए' सिद्धान्त के पीछे जो नई भावधारा देखने को मिलती है वह वास्तव में उस काल में जैसे वायुमंडल में फैली हुई थी और लोगों के मन पर अधिकार जमाए हुए थी। अतएव अगर यह कहा जाय कि हम सिद्धान्त के प्रभाव-विस्तार को समझने के लिए न फास, न जर्मनी के आलोचकों की ओर और न इस सिद्धान्त के ऐतिहासिक क्रम-विकास की ओर देखने की आवश्यकता है तो ऐसा कहना गलत नहीं होगा।

हम सिद्धान्त के मानने वाले जिस प्रकार कलाओं का अपना एक अलग क्षेत्र मानते हैं, उसी प्रकार से वे कलाकार को भी एक अलग कोटि का प्राणी मानते हैं, अन्य साधारण लोगों से वह भिन्न होता है। वे मानते हैं कि कवि सौन्दर्य का स्रष्टा होता है। सौन्दर्य का अपना एक अलग महत्त्व है। यदि स्वतंत्र है तथा उसे किसी का आश्रय नहीं ग्रहण करना पड़ता। सौन्दर्य से जिस आनन्द की उपलब्धि होती है वह अनुलनीय है। इसी सौन्दर्य को लेकर कवि मग्न रहता है। इस सत्ता की कुर्बानिपूर्ण वस्तुओं में उसकी कोई दिलचस्पी नहीं। अन्य साधारण लोगों की अपेक्षा उसकी दृष्टिमयी अत्यन्त सुरक्षित और परिष्कृत होती है। भाव-जगत् में पिचरण करनेवाला कलाकार सौन्दर्यगत अपने आदर्श के कड़ापोह में लगा रहता है। वह जो कुछ देखता है, जो कुछ अनुभव करता है वह उसी का सत्य है और अपनी अनुभूति को जब वह रूप देता है तो उसका महत्त्व उसी के लिए होता है। सौन्दर्य-भावना की परितुष्टि कलाकृति के मूल में है और सौन्दर्यानुभूति से प्रेरित होकर कवि या कलाकार कला के सर्जन में प्रवृत्त होता है। इस सिद्धान्त के माननेवालों का कहना है कि कलाकृति का रसास्वादन उन्हीं के लिए समभव है जो कलाकार का अनुसरण कर सकें और उसके आदर्श की ओर उन्मुख हो उससे सामग्र्य स्थापित कर सकें। इस सिद्धान्त के अनुसार कवि या कलाकार जिस जगत् से हम परिचित हैं तथा जिस समस्याओं, उद्देश्यों अथवा विश्वासों से हम लिपटे हुए हैं उनसे निरतिष्ठ रहकर कला की सृष्टि करता है जिसका एकमात्र प्रयोजन आनन्द की उपलब्धि है। हम प्रकार से काव्य अथवा कला की अपनी स्वतंत्र सत्ता है जो बाह्य नियमों से बंधी नहीं है और उसका मूल्य इसलिए नहीं है कि उसमें किसी प्रकार की नैतिकता अथवा संदेश निहित है। वाल्टर पैटर का कहना है कि अनुभूति का परिणाम नहीं बल्कि अपने आप में

अनुभूति ही उद्देश्य है। इसी प्रकार आन्तर वाइल्ड का कहना है कि सवेग (emotion) के लिए सवेग कला का उद्देश्य है और क्रियाशीलता (action) के लिए गवेग (व्यावहारिक) जीवन का उद्देश्य है। कला और प्रकृति की पर्याय करते हुए हिल्स्टर न कहता है कि यह दावा कि प्रकृति सब समय सही है, कलात्मक दृष्टि से गलत है यद्यपि हमारी सत्यता को सब लोग स्वीकार करते हैं। किसी चित्र में पूर्ण सामञ्जस्य के लिए यस्तुओं की जिस अवस्था की आवश्यकता होती है प्रकृति नायक ही कभी उसे ता पाती है।

कला या काव्य के संबंध में इस प्रकार के सिद्धान्त का प्रारम्भ कलाओं के एक निक्षेप प्रकार के वर्गीकरण से होता है। इस वर्गीकरण में कलाओं के दो प्रकार बताए जाते हैं (१) उपयोगी कला, (२) खलित्र कला। पाण्ट जैसे दार्शनिकों ने खलित्र कलाओं को स्वतंत्र और आनन्द की उपलब्धि कराने वाली माना है। उसमें उपयोगी कला को पण्टवर कहा है। उपयोगी कला में कला से पाए जाने-वाले आनन्द के अतिरिक्त आर्थिक लाभ की बात भी निहित है, अतएव अपने आप में वह खलित्र नहीं बनी जा सकती। कारीगर बेवत सौन्दर्य को रूप देने के लिए ही सृष्टि नहीं करता बल्कि आर्थिक रूप में कुछ पाने की दृष्टि में करता है। इसलिए कारीगर को स्वतंत्र नहीं कहा जा सकता। उसकी कला-मृष्टि में उसकी लाचारी भी बनी हुई है। अधिक लाभ की दृष्टि से उसे उसको अपना पड़ता है।

कलाओं के संबंध में इस प्रकार से विचार करने के पीछे तन् ईसवी की अठारहवीं और उन्नीसवीं शताब्दी की विभिन्न विचारधाराएँ थीं। कुछ लोगो ने 'कला कला के लिए' सिद्धान्त पर बल दिया तो कुछ लोगो ने इसका ज़ारवार विरोध किया। काण्ट, शीलर आदि विचारकों ने बतलाया है कि कलाकार की कला के मूल में उसकी स्वतंत्र कल्पना तथा उसकी सौन्दर्य-वृत्ति है और उससे पाया जानेवाला आनन्द अपने-आप में विशिष्ट है। अधिक लाभ की दृष्टि अथवा किसी प्रकार की व्यावहारिकता से उसकी सगति नहीं बँटाई जा सकती। इन सब उद्देश्यों को सामने रख वह अपने को नीचे नहीं गिरा सकती। वह अपनी ही महिमा में मग्नित है।

कहा जाता है कि अर्थोपाजन की वृत्ति कलाकार या साहित्यकार की दृष्टि को संकुचित बना देती है तथा उसकी कल्पना के स्वतंत्र विकास में बाधक होती है। अगर अधिक लाभ की दृष्टि में रखकर कलाकार या साहित्यकार सृजन करने लगें तो वह न तो सौन्दर्य का ही उपभोग कर सकता है और न स्वतंत्रता-पूर्वक कलात्मक मृष्टि ही कर सकता है। इस सिद्धान्त के मानने वाले खलित्र कलाओं को एक विशिष्ट बाट में रखते हैं। वे कला-मृष्टि को सभी प्रकार की व्यावहारिकता से अलग की वस्तु मानते हैं। वाइल्ड का कहना है कि कला

उपयोगी वस्तु नहीं है (all art is useless)। इसी प्रकार द्विस्तर का कहना है कि कला अत्यन्त स्वार्थ-परायण होती है और अपनी पूर्णता में सलग्न रहती है। उपदेश देने की ओर उसकी रुचि नहीं है। वह सभी अवस्थाओं में, सभी समय सौन्दर्य के अन्वेषण में लगी रहती है और उसे पाती रहती है। कला के सबध में इस प्रकार का मत रखने वालों की दृष्टि में कलाकार एक ऐसा व्यक्ति है जिसे किसी प्रकार की आर्थिक चिन्ता नहीं तथा उसकी वलात्मक सृष्टि का कोई व्यावहारिक उद्देश्य नहीं।

स्वच्छन्दतावादी (रोमांटिक) युग के कुछ विचारकों ने कला अथवा काव्य की 'स्वतन्त्रता' का यह अर्थ बताया कि आधुनिक सभ्यता के अस्वाभाविक बन्धनों और रूढ़ियों से कला को मुक्ति मिलनी चाहिए। कुछ लोगों ने बतलाया कि कलाएँ मनुष्य को उन्मुक्त करती हैं। पुराने विचारकों से अनुप्रेरित होकर ईसवी सन् की उन्नीसवीं शताब्दी के बहुत-से आलोचकों ने यह बतलाया कि कला आत्मा को उन्मुक्त करती है। उनका कहना है कि वैसे तो सभी कलाएँ उन्मुक्त करती हैं लेकिन कुछ कलाओं में इस प्रकार की शक्ति अन्य कलाओं की अपेक्षा अधिक है। विशेष रूप से संगीत को इन लोगों ने अधिक 'स्वतन्त्र' माना। उनका कहना था कि संगीत को अधिक स्वतन्त्र मानने का कारण यह है कि सगीत में न प्रकृति की अनुकृति ही करनी पड़ती है और न प्रकृति के नियमों अथवा वस्तु के तथ्यात्मक रूप या दृश्य को ही ध्यान में रखकर चलना पड़ता है। लेकिन इस प्रकार से सोचनेवालों के मन में यह बात नहीं आई कि चित्रकला और कविता के लिए भी 'स्वतन्त्र' हो जाना सहज है।

सन् ईसवी की उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम दिनों में इस सिद्धान्त के मानने-वानों ने कुछ कलाओं को बल-बारखाना से भरे हुए शहरों के गन्दे और धिनीन वातावरण से मुक्ति पान का साधन बतलाया। सामान्य रूप में कलाओं को 'स्वतन्त्र' मानने की ओर ही अधिकांश लोग का ध्यान था, लेकिन उस 'स्वतन्त्रता' के रूप को लेकर मतभेद था कि किस बध्न से वे कलाएँ आत्मा को मुक्ति दिलाती हैं। 'कला कला के लिए' सिद्धान्त का सन् ईसवी की उन्नीसवीं शताब्दी में इतना जो प्रचलन हुआ उसके मूल में जर्मन स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन के विचारकों और साहित्यकारों की रचनाओं की अनुप्रेरणा है। कान्ट (Kant), शेलिंग (Schelling), गेटे (Goethe) तथा शीलर (Schiller) आदि प्रमुख विचारकों का मत था कि कला अपने आप में स्वतन्त्र है। इन विचारकों ने नाट्य तथा कला की स्वायत्तता पर पूरा बल दिया। इम्मेण्ड म कार्लाइल, बालरिज आदि ने अश्विन इंग विचारधारा को अपनी रचनाओं द्वारा प्रथम दिया। लेकिन इनका सबसे बड़ा समर्थक कान्त का निकतर कुन्ज़े (Victor Cousin) था। कहते हैं कि सन् १८१८ ई० की अपनी एक व्याख्यान माना 'न थी, स बो एम

वियाँ' (Le Vrai, le beau et le bien) में विक्टर ब्रुजै ने ला'र पुर ला'र (L'art pour L'art) अर्थात् 'कला कला के लिए' का प्रयोग किया था। उसने शिष्यों ने उन व्याख्याओं का संपादन कर सन् १८३६ ई—१८४२ ई० के बीच प्रकाशित किया। इसके पहले बेंजामिन कान्स्टेंट ने सन् १८०४ ई० में अपने 'जरनाल ओ'रिंतम' (Journal intime) में चलते दग से इसका जिक्र किया था, लेकिन यह बहुत दिनों बाद सन् १८६५ ई० में प्रकाशित हुआ। विक्टर ह्यूगो ने भी सन् १८२६ ई० में इसका उल्लेख किया है। ह्यूगो की रचनाएँ 'ग्रामवेत' (सन् १८२७ ई०) तथा 'हरनाली' (सन् १८३० ई०) के प्राक्वचनों में भी इस सिद्धान्त की छाया देखने को मिलती है।

संभवतः छापे के अक्षरों में 'कला कला के लिए' का प्रयोग सन् १८३३ ई० में हुआ जब कि इसे लेकर एच वितण्डा की सृष्टि हुई थी। गौतिये (Gautier) ने अपन उपन्यास 'मादमोआजस द मोर्पे' (Mademoiselle det Maupin) की भूमिका में इस सिद्धान्त में निहित सत्य का उल्लेख किया है। यह उपन्यास सन् १८३५ ई० में प्रकाशित हुआ था। इस उपन्यास के बारे में उसका कथन था कि सौन्दर्य की प्रकाशित करने के सिवा उसके लिखने का अन्य कोई उद्देश्य नहीं। वैसे गौतिये ने सन् १८४७ ई० में प्रकाशित अपने एक निबन्ध में 'कला कला के लिए' का स्पष्ट उल्लेख किया है। गौतिये और एडगर एलेन पो के सौन्दर्यवादी सिद्धान्त से, जिसमें काव्य या कला के मूल में सौन्दर्य की सृष्टि की उद्देश्य मन्ता गया है सुप्रसिद्ध प्रतीकवादी फ्रान्सीसी कवि बोदलेयर बहुत अधिक प्रभावित हुआ। लेकिन यह भी सही है कि बोदलेयर ने उन लोगो की बिरली उड़ाई है जिन लोगो ने काव्य को नैतिकता से घिलकुल अछूता रखने की सलाह दी है। लेकिन बोदलेयर को उन लोगो की कोटि में नहीं रखा जा सकता जो कविता में नैतिकता की अनिवार्यता की वकालत करते हैं। बोदलेयर केवल कवि ही नहीं था बल्कि एक निबन्धकार और पत्रकार भी था। उसके निबन्धों में विवेचक की शृष्टि की प्रधानता है। उसके मत के सबंध में पूर्ण जानकारी सभी संभव है जब हम उसके विभिन्न निबन्धों को अपने समक्ष रखें।

बोदलेयर का कहना है कि 'कला कला के लिए' सिद्धान्त के अनुयायियों की बचकानी अव्यावहारिक स्वप्नदर्शिता (childish utopianism) के कारण नैतिकता के बहिष्कार के उनके प्रयत्नों को असफल होना ही था। यह सिद्धान्त मानव-प्रकृति को नितरंजित भाव से चुनौती देता है। बोदलेयर के अनुसार जीवन के उच्चतर सारग्रीम सिद्धान्तों को ध्यान में रख इस ज्ञान्दोलन को अपघर्ष की मशा दी जानी चाहिए। एक अन्य स्थल पर बोदलेयर ने कहा है कि नैतिकता विधिवत् दाना लेकर नहीं उपस्थित होती। यह सहज भाव से कला में अन्तः-प्रविष्ट होकर उससे उसी प्रकार घुल-मिल जाती है जैसा कि जीवन के साथ वह

पुनी-मिरी रहती है। नहीं चाहते हुए भी बलि नैतिकतावादी होना है और यह उसकी प्रकृति में उमड़ पड़ने वाले आविष्य में ही निहित है। बोदलेयर के इन बयानों से यह अनुमान लगाया मनत नहीं होगा कि बोदलेयर नैतिकता का पूरा समर्थक है। लेकिन अन्य स्थलों पर प्रकट किए हुए उसने विचारों से यह स्पष्ट हो जाता है कि नैतिकता की अपेक्षा उमन बला पर ही अधिक बल दिया है। बोदलेयर ने एक जगह कहा है कि रंग, रूप, शब्द और गन्ध के नैतिक मूल्यों की शिक्षा बल्पना (imagination) नहीं मनुष्य की दी है। सृष्टि के प्रारम्भ में बल्पना न तुल्यरूपता (analogy) और रूपक (metaphor) का मर्जन किया। बल्पना संपूर्ण सृष्टि को पुत्ता-मिचकर एकाबार कर देती है और मानव-आत्मा की गहराई से उदभूत सिद्धान्तों के सहारे वह फिर से अपन उपकरणों को एवज करती है और उनमें व्यवस्था लाती है तथा एक नये जगत् का निर्माण करती है। यहाँ तक कि वह इन्द्रियानुभूति का एक नया राज्य ही गढ़ डालती है। बोदलेयर का कहना है, 'चूँकि बल्पना ने इस जगत् का निर्माण किया है इसलिए उचित यही होगा कि उनी मानविक शक्ति का उस पर नियन्त्रण रहे और वही उस पर शासन करे। बोदलेयर के अनुसार सौन्दर्य-सबधी बहुत-सी गलत धारणाओं के मूल में नैतिकता-सम्बन्धी अठारहवीं शताब्दी में प्रचलित मान्यताएँ हैं। उस युग में मगन और सौन्दर्य के आधार, उद्गम तथा आघरूप (आर्क-टाइप) की प्रकृति में ही ईँडा जाता था। स्वच्छन्दतावादी युग के लिए प्रकृति मगलमयी थी। स्वच्छन्दतावादी, कला की प्रकृति के निकट जाना चाहते थे। उनका आदिपाप (original sin) में विश्वास नहीं था। लेकिन बोदलेयर का दृष्टिकोण स्वच्छन्दतावादियों से बिलकुल भिन्न था। अपने काव्य में बोदलेयर ने अन्य किसी बात का ध्यान न रख केवल कलाकार की सार्वभौमता को स्वीकार किया। उसने सर्जनार्थक प्रक्रिया के माध्यम से ही चरम सत्य को जानने की अभिलाषा दिखलाई। वैसे इतना होना पर भी उसने यह स्वीकार किया है कि अपने काव्य में वह नैतिकता को छोड़ नहीं सका है। काव्य अथवा कला को वह न प्रकृति की नकल मानता है और न यही स्वीकार करता है कि वास्तविकता को लेकर उसमें किसी प्रकार का भ्रम उत्पन्न किया जाय। बोदलेयर के बाद फ्रान्स में रूप और शिल्प-विधान की ही महत्त्व दिया जाने लगा। इस प्रयास में विषयवस्तु ही गौण हो गई और फिर जीवन के गभीर तत्वों की ओर ध्यान देने का प्रश्न ही नहीं रह गया। काव्य को सपीत के अति निकट ला देने के प्रयास भी हुए तथा प्रतीकवादियों को इसमें सफलता भी कम न मिली।

इंग्लैंड में सौन्दर्यवादी मत का प्रभाव कुछ तो पहले से ही वहाँ के कवियों पर था और फिर वे फ्रान्सीसी साहित्य से भी प्रभावित हुए। इंग्लैंड में सन् १८८० ई० के बाद के सौन्दर्यवादी आन्दोलन पर वहाँ के स्वच्छन्दतावादी कवियों ने

पभी-कभी वैयक्तिकता और आत्मकेन्द्रिकता का जो आतिशय देखने को मिलता है उसका कम प्रभाव नहीं पड़ा। वाल्टर पेटर ने इस आन्दोलन को बहुत अधिक अनुप्रेरणा दी। वैसे इस आन्दोलन के प्रमुख नेताओं में वाल्टर पेटर के अलावा ह्विस्लर, आस्कर वाइल्ड, डाउसन, सायनेल जानसन आदि के नाम लिए जा सकते हैं। बोदलेयर का प्रभाव स्विनबर्न पर पड़ा। जब स्विनबर्न का काव्य-संग्रह 'पोएम्स एण्ड वेलेट्स' सन् १८८६ ई० में प्रकाशित हुआ तो ऑक्सफोर्ड के नव-युवक विद्यार्थियों में एव आलोचन-सा आया और बड़े चाव और उत्साह से वे उन कविताओं का पाठ करते थे। लेकिन सन् १८९० ई० के बाद के कवि वाइल्ड, डाउसन आदि पेटर से बहुत अधिक प्रभावित थे। 'कला कला के लिए' सिद्धान्त से अनुप्राणित अंग्रेज कवि इस बात पर बल देते थे कि सौन्दर्य एक ऐसी वस्तु है जो अत्यन्त पवित्र है और वह सबसे असंग, सबसे भिन्न, निरासी है। कला भी सौन्दर्य जैसी ही है। वाइल्ड का कहना है कि सौन्दर्य प्रतीको का प्रतीक है। सौन्दर्य समग रूप में गोचर कराता है क्योंकि यह किसी वस्तु को अभिव्यक्त नहीं करता। ह्विस्लर (सन् १८८८ ई०) ने भी कुछ इसी प्रकार से कहा है कि कला अत्यन्त स्वार्थपर और आत्मकेन्द्रिक है। वह उपदेश नहीं देती बल्कि अपने आप को ही पूर्ण करने में लगी रहती है। वाइल्ड का कहना है कि जब तक कोई भी वस्तु हमारे लिए उपयोगी या आवश्यक नहीं रहती है, और हमारे सुख या दुःख का कारण नहीं रहती है तब तब वह वस्तु कला की वास्तविक परिधि के बाहर रहती है। ब्रिटिश का कहना है कि कविता की प्रवृत्ति वास्तविक जगत् का न अनुकरण है और न उसका अंग बल्कि अपने-आप में एक जगत् होता है जो अपने आप में स्वतन्त्र, पूर्ण और स्वशासित है। इसके विपरीत रस्किन उसी चित्र को महान् और उच्चकोटि का मानता है जिसमें उच्च विचारों का अधिकतम अधिक समावेश हो तथा जो हमें ऊँचा उठानेवाला हो, भले ही उसकी अभिव्यक्ति बेडगी हो। सुन्दर से सुन्दर वस्तु से बनाए गए चित्र को वह कोई भी स्थान देने को तैयार नहीं अगर उसमें विचारों का घोंडा-सा भी अंग वर्तमान न हो। 'कला कला के लिए' सिद्धान्त में जैसी प्रवृत्ति पाई जाती है उसे सौन्दर्य के क्षेत्र में एक प्रकार की धार्मिक निभगता समझा जा सकता है। स्वच्छन्दतावादियों की वैयक्तिक सवेगात्मकता के विरुद्ध इसे एक बौद्धिक प्रतिबिम्ब कहा जा सकता है।

साद में पतकर अर्थात् सन् इसवी की उन्नीसवीं सताब्दी के अन्तिम दिनों में 'कला कला के लिए' सिद्धान्त में 'रूप' (form) के सौन्दर्यगत तत्त्व पर बल दिया जान लगा। वाइल्ड ने कहा है कि 'रूप' ही सब-कुछ है तथा जीवन का रहस्य उसी में छिपा है। उसका कहना है कि इस 'रूप' की अर्था में अगर लगो तो कला का कोई भी रहस्य तुमसे छिपा नहीं रहेगा। (Start with the worship of form and there is no secret in art that will not be revealed to

you)। वाइल्ड के इन कथनों के स्वीकृतकरण के लिए कहीं दूर जाने की आवश्यकता नहीं। वाइल्ड स्वयं कहता है कि सचमुच वे बलावार ने हाथ में तुक की योजना केवल छन्दगत सौन्दर्य का उपकरण मात्र नहीं रह जाती बल्कि विचारों और भावों में अर्तहित शक्ति का अर्थात् विचारों और भावों की आत्मा का एक तत्त्व भी बन जाती है। वह कहता है कि तुक की योजना मनुष्य की भाषा को देव-भाषा में परिणत कर देने की शक्ति रखती है।

वाल्टर पेटर ने भी कुछ इसी प्रकार के विचार प्रकट किए हैं। उमदा कहना है कि भाषा का गंभीर अध्ययन होना चाहिए। प्रत्येक शब्द और वाक्यांश की शक्ति की उसी प्रकार तोल होनी चाहिए जिस प्रकार हीरे-जवाहिर की होती है। सन् ईसवी की उन्नीसवीं शताब्दी के अंतिम दिनों में लगता है कि इस सिद्धान्त के माननेवाला न बाव्य को एक बड़े आकार-प्रकार वाली ठोस वस्तु बना दी थी। इस काल में आँखों से देखी जानेवाली कलाओं ने संगीत के अनुरूप होने में ही अपनी सार्थकता मानी और यही उनका आदर्श बन गया। संगीत को चूँकि बहुत दूर तक एक विशुद्ध 'रूप' (form) स्वीकार किया जाता था इसीलिए संगीत को कलात्मकता का आदर्श माना गया। बला अथवा बाव्य के अनुकरणमूलक अथवा हू-ब-हू नकल करने के आदर्श को त्याग दिया गया।

ईसवी सन् की बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक दिनों में 'रूपवादी आलोचना' (formalist criticism) का आविर्भाव 'बला बला के लिए' सिद्धान्त की अनुप्रेरणा का फल है। आलोचना के इस सिद्धान्त ने साहित्य के क्षण में न केवल 'रूप' की विशुद्धता पर बल दिया बल्कि यह भी कहा कि इसका आनन्द उठाना सबके लिए सम्भव नहीं। रोजर फ्राइ ने अपनी पुस्तक 'विजन एण्ड डिजाइन' (Vision and Design, London, 1940) में पृ० १० पर कहा है कि बला जिस अनुपात में 'रूप' की विशुद्धता की ओर बढ़ेगी उसी अनुपात में उस सम्झने और उससे आनन्द उठाने वालों की संख्या में कमी होगी। जिसमें सौन्दर्य-बोध की क्षमता होगी वही उसका आनन्द उठा सकता है, लेकिन ऐसे लोगों की संख्या कम ही होती है। रोजर फ्राइ का कहना है कि बलाकृतियाँ एक विविध प्रकार के भाव का उद्गार करने में समर्थ होती हैं। सौन्दर्यात्मक अनुभूति का बलाकृतियों के 'अर्थगर्भित रूप' (significant form) से लगाव होता है।

काव्य अथवा बला को उपदेशमूलक या कोई संदेश देने वाली होना चाहिए इसीसे सन् की उन्नीसवीं शताब्दी में कला-सम्बन्धी यह जो धारणा थी उसे भी इस बात का ध्यान रखना पड़ता था कि 'वस्तु' के चित्रण में उस 'वस्तु' की विशेषताओं को दृष्टि में अवश्य रखा जाय। लेकिन 'बला बला के लिए' सिद्धान्त चाहे प्रारम्भिक अवस्था में या बाद में एक प्रकार से उपयुक्त दृष्टिकोण के ठीक विपरीत था। सौन्दर्यवादिशास्त्र जब समझ इस बात का स्वीकार किया कि

‘मोन्दर्य’ की अपनी एक जलज, स्वतन्त्र महिमा है और कवि से सब समय उन्हें अपेक्षा थी कि शिल्प-विद्यान में वह किसी प्रकार की न्युति-विन्युति न होने दे।

‘कला कला के लिए’ सिद्धान्त में कई प्रकार की त्रुटियों की ओर निर्देश किया जाता है। सबसे पहली बात तो यह है कि केवल कला के निषमन करने वाले सिद्धान्तों को ही मानकर चलने में कलाकार वैसा प्रभाव उत्पन्न नहीं कर सकता जैसा कि उसे चाहिए। कलाकार जीवन या प्रकृति का चित्रण करता है। उसके चित्रण को समुध्य की सहज खुश अगर ग्रहण नहीं करे तो वह उतना आनन्द नहीं दे सकेगा। मनोविज्ञान के पंडितों का कहना है कि आनन्द का आवेग कलात्मक कृति में केवल बाहरी आकार-प्रकार को देखन से ही उत्पन्न नहीं होता। वाक्य अथवा चित्र, यह सही है, कि इन्द्रियग्राह्य है और इन्द्रियानुभूति ब्रह्मना के उद्रेक में सहायक होती है, फिर भी वाक्य या चित्र से पाया जानेवाला आनन्द पाठक या दर्शक को मानसिक प्रतिक्रिया पर भी निर्भर करता है। लेकिन यहाँ यह भी स्पष्ट समझ लेना चाहिए कि पाठक या दर्शक का मन समान द्वारा स्वीकृत भिन्न-भिन्न धारणाओं से प्रभावित होता है। अतएव कलाकार की दृष्टि अगर आनन्दोपलब्धि कराने की ओर है तब उसे इस बात का ध्यान रखना पड़ेगा कि उसकी कलाकृति में जिन उपकरणों का उपयोग किया गया है वे इस तरह प्रस्तुत किए जाएँ कि वे समाजगत इन धारणाओं के प्रतिकूल न हों।

इस प्रश्न पर दूसरे प्रकार से भी विचार किया जा सकता है। किसी चित्र या कविता अथवा अन्य कलाकृति का एक पहलू उन कलाओं की वारीकियों में जानकार भनुष्य को प्रभावित करता है और उसका दूसरा पहलू उन विशेषणों के अतिरिक्त अन्य लोगों को प्रभावित करता है। दूसरी कोटि में लोग ही अधिक लगे हुए पाए जाते हैं। उनकी अपनी दृष्टि है। वे किसी विशेष दृष्टि को अपनी दृष्टि में अनुसार ही अच्छा या बुरा कहते हैं। विभिन्न समाज और विभिन्न काल की दृष्टि में भेद हो सकता है, फिर भी एक सर्वमान्य समाजगत दृष्टि जैसी भी एक चीज हो जाती है। अगर इस दृष्टि में अस्तित्व को हम स्वीकार करते हैं और अगर यह मानने की हम तैयार होंगे हैं कि कलात्मक कृति को समाजगत दृष्टि में अनुरूप होना चाहिए तब कला के अच्छे या बुरे प्रभाव को हम अपनी दृष्टि से ओझस नहीं होने दे सकते।

‘कला कला के लिए’ सिद्धान्त में सम्बन्ध में और भी अन्य आपत्तियाँ उठाई जाती हैं। जंगे कहा जाता है कि चाहे जिस तरह की कला क्यों न हो उसका मूल वहीं न बही मर्यादा में अवश्य रहता है। वास्टर पटर आदि न सोन्दर्यानुभूति पर बहुत अधिक बल दिया है। वे लोग कलाकार की अनुभूति को वैयक्तिक और ऐकान्तिक मानते हैं। उनका कहना है कि कलाकार में एक विशेष प्रकार की शक्ति होती है जिसमें वह कला के सबंध में प्रवृत्त होता है। इन प्रकार की शक्ति

सबसे नहीं होती। उनका यह भी कहना है कि कला-सर्जन में जिस शक्ति का उपयोग होता है वह अन्य प्रकार की क्रियाओं में लगनेवाली शक्ति में भिन्न होती है। लेकिन आधुनिक मनोविज्ञान इस बात को नहीं स्वीकार करता। आज का विज्ञान यह नहीं मानता कि कलाकार बिलकुल 'स्वस्थ' और 'तटस्थ' होता है, भले ही वह स्वतन्त्र और तटस्थ दीख पड़े। उसकी भावनाएँ, उसकी इच्छाएँ अथवा किसी ओर उसके विशेष झुकाव के पीछे यह देखा जा सकता है कि उसकी वश-परम्परा और परिवेश क्रियाशील हैं।

'कला कला के लिए' सिद्धान्त का प्रभाव कला की समीक्षा के क्षेत्र में भी देखने को मिलता है। इस प्रभाव के कारण कला की समीक्षा के सम्बन्ध में यह समझा गया कि समीक्षा भी अपने-आप में एक प्रकार का कलात्मक प्रयोग है। समीक्षा का उद्देश्य समीक्षा में ही निहित माना जाने लगा (art criticism for its own sake)। इसका फल यह हुआ कि प्रभाववादी (impressionistic) आलोचना को प्राधान्य दिया जाने लगा। प्रभाववादी आलोचना के सम्बन्ध में विमसाट (Wimsatt) ने 'लिटररी क्रिटिसिज्म' में तीन उल्लेख योग्य बातों की ओर ध्यान आकृष्ट किया है (१) आलोचक के लिए सबसे अधिक आवश्यकता अथवा एकमात्र आवश्यकता इस बात की है कि उसमें संवेदनशीलता (sensitivity) हो। इसके सम्बन्ध में वाल्टर पैटर का कथन ध्यान देने योग्य है। उसका कहना है कि आलोचक के लिए यह आवश्यक नहीं है कि सौन्दर्य की सामान्य, अमूर्त (abstract) परिभाषा से उसकी प्रतिभा का परिचय है। पैटर के अनुसार आलोचक में एक विशेष प्रकार का मस्तिष्क (temperament) होना चाहिए कि जिससे सुन्दर वस्तुओं को अपने समक्ष पाकर वह उनसे अभिभूत हो जाय। आस्कर वाइल्ड ने भी कुछ इसी तरह की बात कही है। उसने भी इसी बात पर बल दिया है कि आलोचक के लिए मुख्य वस्तु उसका मस्तिष्क है जिससे वह 'सुन्दर' के प्रति अति संवेदनशील हो पाता है। (२) स्वयं कलाकार ही वह व्यक्ति है जिसमें 'सुन्दर' के प्रति अति संवेदनशीलता होती है, इसलिए कलाकार ही स्वयं एकमात्र आलोचक होना अधिकार रखता है। कलाकार को ही उपयुक्त आलोचक मानने की बात हिस्टर ने भी कही है। इतिवृत्त के भी विचार कुछ इसी प्रकार के हैं जिसकी आलोचना करते हुए सी० एस० लीविस (C S Lewis) ने कहा है कि यह बात समझ में आ सकती है कि तर्कप्रण बुद्धि ही तर्कों की बारीकियाँ को पकड़ पान में समर्थ होती है, लेकिन यह नहीं स्वीकार किया जा सकता कि एक निपुण रसोद्भवा ही यह बताने में समर्थ है कि भोजन अच्छा बना है या बुरा। लीविस के अनुसार कविता में ये दोनों ही बातें वर्तमान हैं, कुछ तो वह रसोद्भवा की तरह है और कुछ तार्किकता की तरह। इस प्रकार से लीविस बहुत दूर तक इस सिद्धान्त का

प्रत्याख्यान करने में सफल हो पाया है कि कवि ही आलोचक हो सकता है।
(३) अच्छा आलोचक अपनी आलोचना के कारण ही एक सचमुच का कलाकार है।

आज कला की स्वतन्त्रता की बात बहुत कम लोग करते हैं। प्रत्येक कला को कुछ शर्तें मानकर चलना पड़ता है। उसकी अपनी एक सीमा है इसे उसे स्वीकार करना पड़ता है। इन सीमाओं तथा नियन्त्रणों को मानकर चलने का अर्थ यह नहीं है कि कला किसी प्रकार हीन हो गई। इसी तरह 'कला कला के लिए' सिद्धान्त में निहित सत्य को भुलाया नहीं जा सकता कि कला-सृष्टि में लगा हुआ कलाकार पूर्ण रूप से अपनी विषयवस्तु में खोया हुआ रहता है तथा अपने अन्तर के प्रकाश में उसको देखने का प्रयास करता है। अपनी सर्जन-क्रिया में लगा हुआ अन्य किसी बाह्य कारण से वह नहीं बहकता। अपने आदर्श में प्रनाश में वह अपने भावों को रूप देता है। सर्जन की इस अवस्था में वह सचमुच में स्वतन्त्र है इस बात को स्वीकार करना ही पड़ेगा। वास्तव में उस 'वस्तु' के परिप्रेक्ष्य में हम उस बनाने की आत्मा को ही देखते हैं।

कला का मार्क्सवादी सिद्धान्त

कला का मार्क्सवादी सिद्धान्त वास्तव में मानव-संस्कृति को देखने की मार्क्सवादी दृष्टि पर आधारित है। मार्क्सवादी सिद्धांत के अनुसार किसी समाज का गठन उत्पादन प्रणाली पर निर्भर करता है। मार्क्सवादी इस पर बल देते हैं कि किसी समाज को समझने के लिए उसके आर्थिक ढाँचे का अध्ययन आवश्यक है। अतएव जब मार्क्सवादी कला का विवेचन करता है तब उसका ध्यान दो बातों पर जाता है (१) कला के आविर्भाव में किन-किन सामाजिक अथवा आर्थिक शक्तियों का हाथ रहा है, (२) सामाजिक और आर्थिक क्षेत्रों में कला का प्रभाव क्या पड़ा रहा है। किसी भी कलात्मक कृति की विवेचना करते समय मार्क्सवादी की दृष्टि स्वभावतः उसमें निहित राजनैतिक और सामाजिक मूल्यों की ओर जाती है। मार्क्सवादी विचारधारा से अनुप्रेरित आलोचक कलाकार से इन बातों की अपेक्षा रखता है कि अपने समक्ष वह एक विशेष सिद्धान्त (मार्क्सवादी सिद्धान्त) को ध्यान में रखे। राजनैतिक और सामाजिक मूल्यों की दृष्टि में रखकर ही वह कला की विवेचना करता है। अन्य कलाओं की अपेक्षा साहित्य में इन मूल्यों का रूप स्पष्ट देखने में मिलता है, अतएव मार्क्सवादी की दृष्टि साहित्य की विवेचना की ओर ही अधिक जाती है। मार्क्सवाद वास्तव में इतिहास का दर्शन प्रस्तुत करता है और उसी को ध्यान में रखकर राजनैतिक क्रियाकलाप का निर्धारण करता है। मार्क्सवादी कलात्मक मूल्यों का निर्धारण आर्थिक समस्याओं को ध्यान में रखकर करता है, अतएव साहित्य अथवा कला की उसकी आलोचना वास्तव में प्रकारान्तर से ही उन पर विचार करती है। मार्क्सवाद को एक प्रकार से आर्थिक नियतिवाद (economic determinism) कहा जा सकता है।

प्रत्येक समाज की अपनी कुछ मान्यताएँ होती हैं। उसकी अपनी धार्मिक और सामाजिक दृष्टिभंगी होती है। दर्शन और कला के क्षेत्र में भी समाज की अपनी विशिष्टता होती है। साहित्य, दर्शन, कला तथा अन्य सामाजिक मान्यताएँ ही समाज की संस्कृति के उपकरण हैं। विशेष समाज की विशेष मान्यताएँ एवं दृष्टिभंगी होती हैं और इस प्रकार से उसकी अपनी संस्कृति होती है। इसी संस्कृति को मार्क्सवादी उस समाज की विशिष्ट संरचना

(super-structure) कहते हैं। मार्क्सवादियों का कहना है कि विशेष समाज के विशेष आदर्श होते हैं और इस आदर्श के मूल में उस समाज की उत्पादन-प्रणाली है। आदिम जातियों में थम-विभाजन या कामों के संपादन में बहुत विभेद नहीं है, इसलिए इसमें कोई आश्चर्य नहीं कि उनकी भाषा या उनकी कला उनके सामूहिक जीवन के अनुरूप है। उससे अलग कह नहीं जा पड़ती। मार्क्सवादियों के अनुसार मनुष्य के भीतर जो जैविक (biological) तत्त्व मौजूद हैं वे प्रायः अपरिवर्तित रह जाते हैं। मनुष्य में जो परिवर्तन आते हैं वे ऐसे तत्त्वों के कारण आते हैं जो जैविक तत्त्वों से भिन्न हैं। इतना ही नहीं यत्कि वे तत्त्व इन तत्त्वों पर हावी हो जाते हैं और परिवर्तन ला देते हैं। मार्क्सवादियों के अनुसार ग्राहित्य के इतिहास का अध्ययन वास्तव में इस परिवर्तन का अध्ययन है।

मार्क्सवादी इस बात को स्वीकार करने को तैयार नहीं कि प्रकृति पर तथा स्वयं अपने-आप पर मनुष्य का जो यह आधिपत्य है उसके मूल में उसके भीतर कोई विशेषता या गुण निहित हैं। उनके अनुसार यह आधिपत्य इसलिए संभव हो पाता है कि मनुष्य उत्पादन प्रणाली तथा उत्पादन करनेवाली मशीन का विकास कर पाता है और इसके साथ-साथ गृह-निर्माण, भाषा तथा सामाजिक सम्बन्धों आदि को विवर्तित करने में सक्षम होता है। इस दृष्टि से विचार करने पर यह कहा जा सकता है कि उत्पादन-प्रणाली ही सामाजिक आदर्शों की जन्मदात्री है। आज के समाज में उत्पादन का आधार पूँजीवादी व्यवस्था है, अतएव आज के समाज का आदर्श भी पूँजीवादी आदर्श ही है। इसी प्रकार से अगर उत्पादन और वितरण पर समाज का अधिकार हो जाय तो समाज का आदर्श भी बदल जायगा और उगना रूप आज के समाजवादी आदर्श से भिन्न होगा। मार्क्सवादियों ने यह भी मशीन सामाजिक आदर्श (ideology) क्या, दर्शन, धर्म आदि के रूप निर्धारित करता है। इस दृष्टि से अगर देखा जाय तो कहा जा सकता है कि मनुष्य की उत्पादन-प्रणाली से तथा कविता को सामाजिक गठन में अलग नहीं किया जा सकता। सांस्कृतिक विकास अथवा कविता के विकास के मूल में थम-विभाजन की वैचोदगमियाँ क्रियाशील हैं। अतएव कला, दर्शन और धर्म आदि के अध्ययन से उस समाज की समझा जा सकता है क्योंकि सामाजिक आदर्श अपने-आप को उन्हीं के माध्यम में अभिव्यक्त करता है। मार्क्सवादियों की दृष्टि में आज का साहित्य, कला आदि का पूँजीवादी ग्राहित्य या कला कहा जा सकता है, चूंकि पूँजीवादी आर्थिक प्रणाली तथा पूँजीवादी समाज की मान्यता उभर प्रतिपत्ति हुई है।

मार्क्सवादियों का यह भी कहना है कि प्रत्येक सामाजिक आदर्श और विचारधारा (ideology) उस समाज के अन्तर्निहित वर्ग-मुद्दों को प्रकाशित

करती है (The fundamental thing about every ideology is that it is an articulation of the class struggle occurring in the prevailing society)। मार्क्सवादियों के द्वन्द्वात्मक भीतिवाद ने सिद्धान्त के अनुसार समाज के भीतर सुविधा-प्राप्त वर्ग और उसे हटाने अपना प्रभुत्व स्थापित करने वाले वर्ग के बीच संघर्ष चलता रहता है और इसी संघर्ष के फलस्वरूप समाज में परिवर्तन होते हैं और सामाजिक प्रगति सम्भव हो पाती है। वर्तमान समाज के संघर्ष में मार्क्सवादियों का कहना है कि पूँजीवादी वर्ग और सर्वहारा वर्ग के बीच यह संघर्ष चल रहा है। लेकिन यह संघर्ष केवल आर्थिक और राजनैतिक क्षेत्रों तक ही सीमित नहीं है बल्कि कला, साहित्य, दर्शन आदि सभी क्षेत्रों में यह संघर्ष वर्तमान है। सर्वहारा वर्ग का अपना दर्शन है, उसका अपना साहित्य है तथा उसकी अपनी कला है और ये सभी पूँजीवादी वर्ग के स्वार्थों के विरुद्ध हैं। अतएव पूँजीवादी कला, साहित्य और दर्शन आदि से इनका मेल पाना सम्भव नहीं। मार्क्सवादियों के अनुसार राजनैतिक और सामाजिक क्षेत्र में समाज के प्रत्येक व्यक्ति को एक ओर या दूसरी ओर रहना पड़ता है, कला आदि के क्षेत्र में भी यही बात है।

मार्क्सवादी साहित्य और कला से इस बात की अपेक्षा रखते हैं कि वह भविष्य के समाज के निर्माण की ध्यानाग रखकर वर्गों के मार्ग में प्रवृत्त हो और दूसरी ओर पूँजीवादी सभ्यता के विरुद्ध भी अपने को निर्गोजित करे। कला, साहित्य के क्षेत्र में मार्क्सवादी भी विषयवस्तु (content) और रूप-विधान (form) के अन्तर को स्वीकार करते हैं। विषयवस्तु से उनका मतलब सामाजिक आदर्श के मूल्यों (ideological values) से है अर्थात् उन कृति में इन मूल्यों का समावेश वहाँ तक हुआ है और रूप-विधान से उनका मतलब यह है कि उन मूल्यों की अभिव्यक्ति किस प्रकार से की गई है। वे मूल्यों तथा रूप-विधान (शैली) को भी आर्थिक ढाँचे से प्रभावित होना मानते हैं। उनके मतानुसार ये दोनों ही समाज में चलन वाले समकालीन संघर्षों को प्रकाशित करते हैं। किसी भी कला की परख तथा मूल्यांकन के लिए उसमें निहित सामाजिक और राजनैतिक विचारों का ऊहापोह आवश्यक है। वे विचार कभी-कभी तो स्पष्ट रूप में व्यक्त किए जाते हैं और कभी-कभी अज्ञान से ही उसमें आ जाते हैं। किसी भी कलाकृति की समीक्षा करते समय वे इस बात पर ध्यान रखते हैं कि उससे समाज को कहीं तब लाभ या हानि पहुँचती है। कलाकार के उद्देश्य और दृष्टिकोण पर विचार करते समय भी उनकी दृष्टि इसी ओर निवृद्ध रहती है। मार्क्सवादी के लिए किसी कलाकृति में 'क्या कहा जा रहा है' उतना ही महत्व का है जितना कि 'वह कैसे कहा जा रहा है,' अर्थात् उस कलाकृति में प्रकट किए गए विचार, शैली की नाद ही महत्व के हैं। अगर रचनाकार की

वृत्ति में इस दृष्टि को नहीं अपनाया गया हो तो वे उसे खतरनाक भी मानते हैं क्योंकि यह वृत्ति समाज में एक ऐसी मन स्थिति उत्पन्न कर सकती है जो उनके मतसे समाज के कल्याण की दृष्टि से अस्वस्थ है। मार्क्सवादियों के अनुसार जिस कलावृत्ति में केवल इस बात पर जोर दिया जा रहा हो कि उसे 'कैसे कहा जाय' यह कलावृत्ति एक विशेष मनोवृत्ति की सूचक है। उनका कहना है कि जो कलाकार या साहित्यकार सामाजिक और राजनैतिक सघर्षों से भागना चाहता है वही वस्तु-विषय पर उतना ध्यान न देकर वस्तु-विधान पर बल देता है और वह वास्तव में ह्रासनात्मक विचारधारा का प्रतिनिधित्व करता है।

कविता और कला के क्षेत्र में मार्क्सवाद ने व्यक्तिवादी स्वच्छन्दतावाद को गहरा धक्का दिया। मार्क्सवाद का आविर्भाव ईसवी सन् की उन्नीसवीं शताब्दी में हुआ। व्यक्तिवादी स्वच्छन्दतावाद (romantic individualism) ने सामाजिक और सांस्कृतिक शक्तियों को नगण्य माना और कलाकार की व्यक्तिगत प्रतिभा को ही सब-कुछ माना। उनकी दृष्टि में कलाकार इस जगत् की वास्तविकताओं से अछूता रहता है और अपने अन्तर के अलोक से ही रोशनीमानु रहता है। अपने अन्तर के प्रकाश से ही यह सब-कुछ देखता है। कथानक और पात्रों को वह बाहर से ग्रहण कर सकता है, इससे अधिन वे व्यक्तिवादी नहीं जाते। उनका कहना है कि भले ही कलाकार इनको बाहर से ग्रहण करे लेकिन उन्हें वह अपने दम से ही सजाता है। इस प्रकार से ये व्यक्तिवादी एकांगी दृष्टि से कलावृत्तियों पर विचार करते थे।

सुप्रसिद्ध मार्क्सवादी आलोचक थिस्टोफर काडबेल का कहना है कि विभिन्नता (differentiation) और वैयक्तिकता (individuation) एक नहीं हैं। व्यक्ति, जैविक (biological) दृष्टि से परस्पर भिन्न होते हैं लेकिन सामाजिक भिन्नता अलग वस्तु है। यह भिन्नता भिन्न-भिन्न प्रवृत्ति के कामों में सन्तान रहने के कारण होती है, जैसे बड़ई, ओपिस में काम करने वाला, यकील, पादरी आदि में भिन्न भिन्न प्रकार के कार्यों के करने के कारण व्यक्तित्व में भिन्नता आ जाती है। यहाँ आसक्ति है कि जैविक विभिन्नता पर यह सामाजिक विभिन्नता लगी होकर व्यक्तित्व को देवाती है और व्यक्ति, व्यक्ति न रहकर 'टाइप' हो जाता है। बशानुक्रम से पाई हुई स्वभावगत विशिष्टताएँ बाध्य होकर एक विशेष ढाँच में दब जाती हैं। यह भिन्नता असंतुलन ला देती है। व्यक्ति के गलतार और उसकी स्वभावगत विशेषताओं के साथ भिन्न-भिन्न कामों में उसने प्रवृत्त होने के कारण उमर जो विशेषताएँ आ जाती हैं डाका तातमेल बँटाना पड़ता हो जाता है। सम्यता का जितना अधिक विनाश होगा मनुष्य के व्यक्तित्व में उतनी ही जटिलताएँ उत्पन्न होंगी। उमर के अपने निज के समान दरबंद अचेतन मन के बल हो जाते हैं। चेतन और अचेतन मन का यह

समय आज की मानसिक उद्विग्नता और मनोविकार के मूल में है। बीसवीं शताब्दी में पूँजीवादी सभ्यता का आधार आर्थिक क्षेत्र में विद्युद्ध व्यक्ति-स्वातन्त्र्य है, लेकिन ध्यानपूर्वक अगर देखा जाय तो स्पष्ट हो जायगा कि यह व्यक्तिवत्ता का विरोधी साबित हो रहा है। व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का यह अर्थ है कि अपनी रुचि और सत्कारों के अनुरूप मनुष्य आर्थिक क्षेत्र में कार्य की छोज करे लेकिन पूँजीवादी अर्थ-प्रणाली में यह सम्भव नहीं।

मार्क्सवादी कहते हैं कि समाज के विकास के फलस्वरूप जिस चेतना का आविर्भाव होता है वह अपने आप में दया देने वाली (coercive) नहीं होती। इसके विपरीत विज्ञान और वत्ता के क्षेत्र में जब वह रूप ग्रहण करती है तब मनुष्य के लिए स्वातन्त्र्य-प्राप्ति का साधन बन जाती है। हमारी मूल प्रवृत्ति (instinct) हमें जबरन देने वाली होती है। अन्ध-भाव से मनुष्य उसका दास होता है। मनुष्य उससे सभी मुक्ति पाता है जब सामाजिक शक्तियों के द्वारा वह नियंत्रित होती है। समाज के साथ अगर उसका तालमेल नहीं बैठता तो मनुष्य अपने को मुक्त नहीं कर पाता। लेकिन यह भी सही है कि सामाजिक चेतना दम मोटने वाली बन जाती है अगर वह सामाजिक सत्य का प्रतिनिधित्व नहीं करती।

मार्क्सवादियों ने व्यक्तियों को ह्रासमान सभ्यता का प्रतिनिधि तो कहा लेकिन वे स्वयं एक दूसरे छोर पर चले गए। उन्होंने सामाजिक शक्तियों को ही गव-गुछ माना और कलामार की व्यक्तिगत प्रतिभा को स्वीकार करने से इनकार किया। सामाजिक शक्तियों की क्रियाशीलता को भी इन्होंने सीमित कर दिया। उनके अनुसार शोषक और शोषित के बीच राजनैतिक और आर्थिक प्रभुत्व के लिए जो मर्ष चतृता रहता है, वही गव गुछ को रूप देता है। चाहे जो हो इतना सही है कि आर्थिक दृष्टि से इतिहास का मार्क्सवादी अध्ययन साहित्य के इतिहास को समझने में अवश्य ही सहायक हो सकता है।

मनोविश्लेषण और साहित्य की आलोचना

साहित्य के सम्बन्ध में जब मनोविज्ञान की चर्चा की जाती है तो उसके कई अर्थ हो सकते हैं। एक तो यह कि हम रचनाकार का मनोविज्ञान की दृष्टि से अध्ययन करना चाहते हैं, उसके व्यक्तित्व को समझना चाहते हैं। यह समझने का प्रयत्न करना चाहते हैं कि कहाँ तक वह निजी विशेषता रखता है अथवा कहाँ तक वह प्रतिनिधिमूलक या 'टाइप' है। दूसरे, हम सर्जन की प्रक्रिया का मनो-वैज्ञानिक सिद्धान्तों के आधार पर परिचय प्राप्त करना चाहते हैं। तीसरे, हमारा उद्देश्य यह भी हो सकता है कि साहित्यिक कृति में निहित मनोविज्ञान के सिद्धान्त या उसके प्रभाव को समझना चाहते हैं। चौथे, पाठक पर साहित्यिक कृति का क्या प्रभाव पड़ता है।

सिगमंड फ्रायड स्नायु-रोग (neurosis) सम्बन्धी अपने अध्ययनों के बीच कलात्मक कृतियों के अध्ययन की ओर आकृष्ट हुए। क्योंकि उन्होंने पाया कि जो स्वीर कल्पना या कगोल-कल्पना (phantasy) वाले रोगियों में परिलक्षित होती है उसी तरह की कगोल-कल्पना को अपनी सर्जनात्मक कृति में रचनाकार चित्रित किए हुए है। जैसे दोनो में यह अंतर उन्होंने अवश्य लक्ष्य किया कि उनके रोगियों में वे स्वीर कल्पनाएँ मन ही मन रूप धारण कर रह जाती हैं और उतना परिणाम स्नायविक विघटन होता है। स्नायुओं की कमजोरी से रोगी का अपने ऊपर नियन्त्रण नहीं रह जाता। लेकिन रचनाकार में यह बात नहीं होती, उसकाचित्त स्वस्थ और स्थिर रहता है और वह अपनी कगोल-कल्पना को रूप देने में समर्थ होता है। इस प्रकार कलात्मक कृति उस कल्पना जगत् से लीटर बास्तविक जगत् की कल्पना हो जाती है।

फ्रायड ने कलात्मक कृति के सम्बन्ध में जिम 'मज्जा' का प्रतिपादन किया उगरे अनुमात्र कलाओं के उपयोग के मूल में हमारी वासनाओं, इच्छाओं की तृप्ति की कामना रहती है। हमारे मन के भीतर की अतृप्ति को जैसे कलाओं से एक मनुष्य प्राप्त होता है। जैसे चाहे फ्रायड के प्रारम्भिक काल के व्यक्त किए हुए विचारों को तो या बाद में उसके स्वयं के सुशोधित विचारों को लें अथवा उसके बाद उसके अनुयायियों द्वारा प्रस्तुत किए हुए उसके विचारों से मिल

विचारों को सँ, हम पाएँगे कि मनोविश्लेषण की दृष्टि से साहित्य तथा अन्य कलाकृतियों का विवेचन बहुत उलझनो वाला है। इतना ही नहीं, उसके सम्बन्ध में अभी तक किसी निश्चित सिद्धान्त पर पहुँचना भी लोगों के लिए कठिन ही सिद्ध हुआ है।

फ्रायड के अनुसार सभी कलात्मक क्रियाओं तथा सौन्दर्यानुभूति के मूल को व्यक्ति के अचेतन मन के भीतर ढूँढा जा सकता है। कलात्मक सृष्टि के द्वारा कलाकार वासनाओं की परितृप्ति का अनुभव करता है। फ्रायड के अनुसार व्यक्ति के व्यक्तित्व के मूल में उसकी आवश्यकताएँ तथा प्रबल इच्छाएँ हैं जिन्हें चेतन मन दबाएँ रहता है। ये इच्छाएँ सब समय अपने आपको सन्तुष्ट करना चाहती हैं और छन्दरूपों में अपने को प्रकट करती हैं। सपनों और कलाकृतियों में प्रतीकों के रूप में ये दमित वासनाएँ अपनी अभिव्यक्ति का मार्ग खोज लेती हैं। फ्रायड के अनुसार कलाकार मूलतः वह व्यक्ति है जो यथार्थ (वास्तविकता) से मुँह मोड़ लिए हुए है क्योंकि प्रारम्भ में प्रथम-प्रथम जो उसकी प्रवृत्ति रही है उसकी सन्तुष्टि को वह छोड़ने को तैयार नहीं है और जो बाद में दिवा-स्वप्नों (कल्पना-जगत्) में अपनी वासनाओं और महत्त्वानाशायों को पूरी ढील देकर उनका उपभोग करता रहता है। लेकिन उस कल्पना-जगत् से वास्तविक जगत् में आने का एक मार्ग वह पा जाता है। अपनी विरोध प्रतिभा के बल से वह अपनी कपोल-कल्पनाओं को यथार्थ का एक नया रूप दे देता है और उसे लोग वास्तविक जीवन का एक अमूल्य प्रतिरूप मान लेने को तैयार रहते हैं। और इस प्रकार से एक विरोध मार्ग अपनाकर वह सबमुख में नायक, राजा, सर्जक, जनप्रिय (जैसी कि उसके मन में वासना थी) हो जाता है। इसके लिए उसे घुमावदार तरीका नहीं अपनाना पड़ना है और वह घुमावदार तरीका बाहरी दुनिया में सबमुख का परिवर्तन लाकर वांछित वस्तु को प्राप्त करना है। अपने 'इन्ट्रोडक्टरी लेक्चर्स ऑन साइकोएनैलिसिस' (सदन, सन् १९२२ ई०) में फ्रायड ने बतलाया है कि कलाकार वह व्यक्ति है जो अपनी प्रवृत्तियों (instincts) से अनुप्रेरित होता है। ये प्रवृत्तियाँ प्रबल रूप से मार्ग करने वाली होती हैं। ये प्रवृत्तियाँ हैं सम्मान, प्रभुता, संपत्ति, ख्याति और नारी के प्रेम की आकांक्षा। लेकिन उन्हें प्राप्त करने का उसके पास साधन नहीं है। अतएव अपनी अनुप्राप्त वासनाओं के कारण वह यथार्थ से मुँह मोड़ लेता है और अपनी कल्पना (स्वैर कल्पना) की दुनिया में उनकी तृप्ति करता है और उनसे तृप्ति-लाभ करना चाहता है। अपनी कलात्मक प्रतिभा के सहारे वह उन्हें सामान्य बना देता है और दूसरों तक पहुँचाता है और इस प्रकार से अपनी कपोल-कल्पना के सहारे (अपनी कलाकृति के माध्यम से) वह सबमुख—सम्मान, प्रभुता तथा नारी का प्रेम प्राप्त करता है। इस प्रकार कलात्मक सृष्टि के माध्यम से कलाकार अपनी वासनाओं की परितृप्ति

का अनुभव करता है। उसके जीवन की अतृप्त वासनाएँ मानो कलाके द्वारा अपने-आपको संतुष्ट करना चाहती हैं। अतएव कलात्मक कृति कलाकार की सन्तुष्टि की प्रतिमूर्ति है और कला-प्रेमी को कलाकृति से जिस सुख और आनन्द की अनुभूति होती है वह उसकी अतृप्त वासनाओं की सन्तुष्टि मान है। इस प्रकार से कवि दिवा-स्वप्नो, स्वैर कल्पना का उपभोग करने वाला होता है जो अपने-आपको नहीं बदलकर अपनी कपोल-कल्पनाओं को अपनी कृति में अमर बनाता है। इससे वह मानसिक भुक्ति-लाभ करता है और अपने को स्नायु रोगग्रस्त होने से बचाता है। अतएव कविता को कवि की अवदमित वासनाओं और इच्छाओं की प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति कह सकते हैं। और इस दृष्टि से कविता के विश्लेषण द्वारा कवि के अन्तर में छिपे उनके व्यक्तित्व तक पहुँचा जा सकता है। वैसे बहुत से आलोचकों ने मनोविश्लेषण को ध्यान में रखकर कवि के बदले कविता के पाठक की प्रतिक्रिया का अध्ययन प्रस्तुत किया है। लेकिन इस प्रकार के सभी अध्ययन अन्त में कवि तक ही पहुँचते हैं और उसकी कृति में उसकी वासनाओं का ही उद्घाटीकरण देखते हैं।

कलाकार या कवि अपने दिवा-स्वप्नो और कपोल-कल्पनाओं का ऐसा रूप देने की चेष्टा करता है कि जिसमें हमारे उसे ग्रहण कर सकें। इन स्वप्नो और कल्पनाओं में सभी प्रकार के तत्त्व रहते हैं। वे कुरूप, अवाछनीय और कुरुचिपूर्ण सबको समाविष्ट किए हुए रहते हैं। कलाकार या कवि उनके अवाछनीय और कुरुचिपूर्ण अंश पर पर्दा डाल देता है और कुरूपता को सम्भालने की चेष्टा करता है। इसके साथ वह सज्जनात्मक सौन्दर्य के सिद्धान्तों का अनुगमन करता है। उसकी कृति से दर्शक या पाठक अपनी अतृप्त वासनाओं की सन्तुष्टि का अनुभव करता है। अन्य लोगों की भाँति फायड ने भी वस्तव्य-विषय (content) और रूप-विधान (form) के अन्तर की स्वीकार किया है। वस्तव्य-विषय वास्तव में हमारी वासनाओं और इच्छाओं की सन्तुष्टि का मूल रूप है और रूप-विधान उन्हें प्रस्तुत करने और उन पर पर्दा डालने का साधन है। उसके अनुसार रूप-विधान केवल मात्र साधन है और उसके महत्त्व को बढ़ा-बढ़ाकर मानना बहुत उचित नहीं है। कला से पान वाले आनन्द के साथ अवचेतन मन की छिपी हुई वासना की पाल्पलिक सन्तुष्टि जड़ी रहनी है। इस आनन्द के साथ रूप-विधान से पाए जाने वाले आनन्द की तुलना नहीं हो सकती। इस प्रकार से फायड के अनुसार सौन्दर्य के सिद्धान्त जिन्हें कलाकार साधन रूप में ग्रहण करता है, कलाकृति में प्रपान नहीं माने जा सकते बल्कि प्रधान वस्तु कला की प्रेरणा देने वाली मौन-भावना तथा अन्य सामान्य हैं।

फायड यह नहीं कहना चाहता कि प्रत्येक दिवा-स्वप्न का उदात्तीकरण कला है। वह कलाकार या रचनाकार में एक ऐसी रहस्यपूर्ण शक्ति की स्वीकार करता

है जिसके द्वारा वह अपनी बरोल-बल्पनाओं की सम्मूर्ति करता है। वह कलात्मक रूप जिसमें सन्तुलन है, अतृप्ता है, बुनावट है, वजन है, निश्चित रूप से वह हमें आनन्द पहुँचाने वाला होता है। यह आनन्द उस रूप से ही उपलब्ध होता है। यह स्वर बल्पना से उद्भूत नहीं है। बलाकृति में रूपगत इस शक्ति की व्याख्या करते हुए फ्रायड ने कहा है कि इससे सम्बन्ध में इतना ही भर कहा जा सकता है कि बलाकार की तकनीक की इसका श्रेय है कि व्यक्तियों के अहम् (ego) के अवरोधों (barriers) का यह दूर करती है और सबको एक प्रकार का सामूहिक अहम् (collective ego) में मिला देती है। उसका सुझाव है कि बलाकृति में विषुद्ध रूपात्मक या सौन्दर्यात्मक तत्व होते हैं वे आनन्दमूलक हैं। हावी क्रियाशीलता जब हमारी संवेदनाओं पर हावी होती है तो उसमें उनका एक आनुपंगिक फिर भी उत्कृष्ट आनन्द उद्भूत हो जाता है जो अन्तर की गम्भीरता से उच्छल पड़ता है। फ्रायड का कहना है कि कला का पाया जाने वाला आनन्द इसलिए सम्भव होता है कि उस (कला) से हमारे कुछ मानसिक तनाव डीले पड़ जाते हैं।

फ्रायड ने अपने 'न्यू इंट्रोडक्ट्री लक्चर्स' (सन् १९२३ ई०) में विस्तार के साथ मानसिक प्रक्रिया पर प्रकाश डालने का प्रयास किया है। उसका कहना है कि व्यक्ति में चेतना के तीन स्तर हैं—(१) इगो (ego), (२) सुपर इगो (Super ego), (३) इड (Id)। जैसे-इन्हें स्थिर, एक स्थल पर बंधा हुआ मानना उचित नहीं होगा। वास्तव में वे एक-दूसरे में अपना प्रभाव विस्तार किए हुए रहते हैं। जैसे यह समझना गलत होगा कि सुपर इगो और इड के बीच आकर इगो उन्हें अलग करता है। सुपर-इगो की कुछ विशेषताएँ इड से प्राप्त होती हैं। इड के सम्बन्ध में जो कुछ हमारी जानकारी है वह स्वप्नों के अध्ययन तथा उन्माद में परिणत होने वाले लक्षणा से प्राप्त होती है। हमारे व्यवहार का दुर्बोध, पहुँच के बाहर वाला अंश 'इड' है। विषय के सहारे हम 'इड' के पास पहुँच सकते हैं। यह क्षोभ, उत्तेजना के उबलते हुए कड़ाह जैसा है। इसे हम अस्त-व्यस्तता (chaos) कहते हैं। हम इस बात का अनुमान कर सकते हैं कि कहीं इसका प्राकृतिक या दैहिक प्रक्रियाओं में सीधा सम्बन्ध है और उन्हीं प्रक्रियाओं में वह प्रवृत्तिमूलक आवश्यकताओं को ग्रहण करता है और उन्हें मानसिक अभिव्यक्ति देता है। लेकिन यह कहना कठिन है कि किस स्तर पर यह सम्बन्ध स्थापित होता है। ये प्रवृत्तियों (instincts) उस ऊर्जा (energy) से परिपूर्ण कर देती हैं लेकिन इड में न कोई सपटन है और न एकीकृत इच्छा (unified will)। उसमें केवल प्रवृत्तिमूलक आवश्यकताओं की सन्तुष्टि प्राप्त करने का आवेग (impulse) होता है। इस आवेग के मूल में आनन्द-प्राप्ति का सिद्धान्त विद्यमान रहता है। इड की प्रक्रिया में तार्किकता नहीं रहती और विशेष रूप से अन्तर्विरोध का सिद्धान्त यहाँ

कार्य नहीं करता है। इड में नकारात्मक जैसी कोई वस्तु नहीं रहती। फ्रायड का कहना है कि दाशनिकी की यह मान्यता है कि हमारी मानसिक क्रियाओं का ही रूप काल और स्थान है, लेकिन आश्चर्य यह है कि इड में काल और स्थान का प्रश्न ही नहीं उठता। इड में होते या भविष्यत् काल का जैसे कोई स्थान नहीं है। स्वभावतः इड को किसी प्रकार के मूल्य, अच्छा या बुरा अथवा नैतिकता का पता नहीं।

फ्रायड के अनुसार इड द्वारा प्रस्तुत अस्त व्यस्त और अव्यवस्थित 'वस्तु' को इगो (अह) सहिष्णु करता है। अह मानसिक प्रक्रियाओं को एकत्र कर एकात्मता में बाँधता है। यथाथ वे आधारभूत तत्त्व में इगो की ही मुख्य भूमिका होती है। इगो में ही कलाकृति रूप ग्रहण करती है। सुपर इगो में सामाजिक और नैतिक उद्देश्य रूपायित होते हैं। सभी प्रकार के नैतिक विधि-निषेधों का यही प्रतिनिधित्व करता है। सुपर इगो ही आवेगों (impulses) को पूर्णता की ओर ले जाता है। मनुष्य के जीवन की जितनी भी महान्, श्रेष्ठ वस्तुएँ हों उनकी ओर सुपर इगो ही उन्मुख करता है।

इस प्रकार से यह सहज ही देखा जा सकता है कि कलाकृति का मन के तीनों स्तरों से सम्बन्ध है। इड ही कलाकृति की प्रेरणा का स्रोत है। यही से यह शक्ति संचय करती है। इड ही कलाकृति की रहस्यमय शक्ति का उद्गम है। इसकी असंगति भी इड से ही आती है। इगो (अह), इड से प्राप्त वस्तुओं को सहिष्णु करता है तथा ऐक्य के सूत्र में बाँधता है और सुपर इगो में ही आदर्शवादी या आध्यात्मिक रंग उस पर चढ़ता है। इड से ही ध्वनि शब्द और विषय की आकस्मिक अनुप्रेरणा आती है जिससे कलाकार या साहित्यकार सज्जन करता है। अन्तर की सहज प्रेरणा, जो न बुद्धिमूलक है और न जिसके मूल में कोई आर्थिक व्यवस्था है यह एव वे वाद एव माने जाती पीढी पर समान भाव से प्रभाव विस्तार करती चली आती है। कलाकार ही उन्हें रूप देने में समर्थ होता है। फ्रायड का कहना है कि अवचेतन मन का चेतन मन से रास समय सम्बन्ध है। जब तक चेतन मन ग्रहणशील नहीं है उसकी अनुभूतियाँ व्यापक नहीं हैं, तब तब अवचेतन मन से कुछ भी पाने की बात सोचना गलत है। अवचेतन मन से इसी अवस्था में कुछ पाया जा सकता है।

फ्रायड के अनुसार कलाकार की असाधारणता का मूल उससे शिशुमन में खोजा जा सकता है। फ्रायड का कहना है कि उन्माद रोग के रोगी के विलक्षण व्यवहार का कारण यह है कि वह अपने भीतर की होन मनोप्रणियों से छूटकरा पाकर अपने भीतर वरिष्ठता के भाव लाना चाहता है। शिशुमन में यह हीन प्रणियाँ पारिवारिक वातावरण के कारण उत्पन्न होती हैं। सामाजिक दण्ड, नैतिकता के सामाजिक मानदंड आदि के कारण व्यक्ति की वरिष्ठता की भावना

वही पड़ी रहती है। यह उसके अचेतन मन में अस्तित्व बनाए रहती है। उच्चता की यह भावना इतनी उच्च होती है कि व्यक्ति को बाध्य होकर वास्तविक जीवन से भागना पड़ता है। वह उसे अपनी स्वीकृत कल्पना में उपलब्ध करता है। इस प्रकार से बाह्य के वास्तविक जीवन के भीतर का यह अन्तर्जीवन है। बलाकार में इस अन्तर्जीवन को रूप देने की शक्ति होती है, लेकिन उन्माद का रोगी उसे रूप देने में असमर्थ होता है इसलिए वह फिर अपनी उसी स्वीकृत कल्पना वाली दुनिया में लौट जाता है।

फ्रायड का कहना है कि यौन संबंधी व्यक्ति का प्रारंभिक जीवन बड़े महत्त्व का है। लेकिन फ्रायड के इस सिद्धान्त का प्रबल विरोध हुआ है, फिर भी इसका प्रभाव कम या बेसी बना ही रहा है। वैसे स्वयं फ्रायड ने यह स्वीकार किया है कि यौन भावना समान रूप से मनुष्य ज्ञान में पाई जाती है अतएव कथियों या लेखकों की रचनाओं के आधार पर केवल उन्हीं में यौन भावना की प्रवृत्तियों का निर्धारण करना कोई अर्थ नहीं रखता। भले ही आज फ्रायड के सिद्धान्तों को लोग साहित्य के अध्ययन का आधार नहीं बनाना चाहते, फिर भी इतना सही है कि पिछले तीस-चासीस वर्षों में फ्रायड ही ऐसा कोई साहित्य का अध्येता हो जो फ्रायड के सिद्धान्त से अछूता रहा हो। बहुत-सी कविताओं, नाटकों तथा उपन्यासों का विश्लेषण इस दृष्टि से किया गया है और उन पर इस सिद्धान्त के प्रभाव को दिखाया गया है।

अभी तक हम बला और साहित्य संबंधी फ्रायड के सिद्धान्तों से परिचय पाने का प्रयत्न करते रहे हैं, वैसे बला और साहित्य के क्षेत्र में जब हम मनोविश्लेषण की बात करते हैं तो फ्रायड के अलावा युंग और एडलर के सिद्धान्तों को भी ध्यान में रखते हैं। इस दृष्टि से युंग का अधिक महत्त्व है। लेकिन युंग और एडलर की चर्चा करने के पहले उन बातों पर प्रकाश डालना चाहेंगे जो फ्रायड के मत के विरुद्ध बड़ी गई हैं। फ्रायड के बला-संबंधी सिद्धान्तों में बला को प्रेरणा देने वाली प्रधान वस्तु यौन भावना तथा कामना की अनुपस्थिति को कहा गया है। इस मत के विरुद्ध दो तर्क उपस्थित किए जाते हैं—(१) अनुपस्थित वासनाओं के संबंध में कहा जाता है कि बला-सृष्टि की प्रक्रिया केवल अनुपस्थित वासनाओं की ही सन्तुष्टि नहीं है बल्कि सभी वासनाओं की। कामनाओं के अनिर्वह की भी इसमें सन्तुष्टि होती है। (२) ये वासनाएँ केवल यौन-वासना तक ही सीमित नहीं हैं बल्कि इसके अन्तर्गत अन्य वासनाएँ भी आ जाती हैं। फ्रायड के मत का समर्थन करने वालों का कहना है कि सभी वासनाएँ भूत यौन-वासनाएँ हैं। उनका यह भी कहना है कि वासनाओं के अनिर्वह की जो बात बड़ी जाती है वह वास्तव में यौन-वासनाओं का ही अनिर्वह है। हमारे माथ ही ये बातें भी कहते हैं कि पिछली अनुपस्थितों की पूर्ति का प्रयास अनिर्वह के रूप में प्रकट होता है।

फ्रायड के समर्थकों द्वारा उठाई गई आपत्तियों के विरोध में कहा जाता है कि यौन-वासना तथा उससे भिन्न वासनाओं में भेद किस प्रकार किया जायगा। यह भी कहा गया है कि यह कैसे सिद्ध किया जा सनता है कि सभी वासनाएँ मूलतः यौन-वासनाएँ ही हैं। फ्रायड के इस सिद्धान्त को अत्यधिक स्वच्छन्दतावादी (romantic) कहा गया है क्योंकि इस सिद्धान्त के अनुसार अन्य सामान्य व्यक्तियों से अलग कलाकार दिवा-स्वप्न और कपोल-कल्पना का शिकार मात्र है। इस मत के विरुद्ध कहा गया है कि ऐसे बहुत-से महान् कलाकार हो गए हैं जो अत्यन्त निःसंग रहें हैं और जिनकी दृष्टि अत्यन्त ही विषय-प्रधान रही है। उनके लिए अर्थोपार्जन महत्त्व का रहा है। यह भी कहा गया है कि मन्दिरों और गिरजा-घरों के निर्माण करने वाले बहुत से स्थापति (architect) इस उन्माद से ग्रस्त नहीं थे। आज भी लकड़ी आदि को लेकर काम करने वाले कार-शिल्पी इस उन्माद से मुक्त हैं। इस सिद्धान्त के विरुद्ध जो सबसे प्रबल तर्क दिया जाता है वह यह है कि इस सिद्धान्त के सहारे अच्छी या बुरी कलाकृति में प्रभेद नहीं किया जा सकता। उनका कहना है कि इस सिद्धान्त के मामले वालों का ध्यान कलाकृति की समीक्षा की ओर नहीं जाता। वे सिर्फ इसी बात की जाँच करने में सारी शक्ति लगा देते हैं कि कला के सृजन की प्रक्रिया के मूल में यौन-सी प्रेरणा काम कर रही है अथवा उसका प्रभाव कैसा पड़ता है। अतएव व्यावहारिक रूप से कलाओं की समीक्षा में इस सिद्धान्त से कोई सहायता नहीं मिलती। फ्रायड के अनुयायियों का ध्यान भी इस तरफ नहीं है।

अतएव फ्रायड के सिद्धिवादी सिद्धान्तों से बहुत-से लेखकों और कवियों को अचानक-सी हो गई है। ऑडेन (Auden) का कहना है कि जहाँ तक लेखक में सहज करने की शक्ति होती उसी स्नायु-रोग से ग्रस्त होना चाहिए। इस उन्माद से मुक्ति पाने पर लेखक, लेखक नहीं रह जायगा। बहुत-से लेखक यह अनुभव करते हैं कि फ्रायड के स्नायु रोगग्रस्त होने और महज स्वाभाविक होने के सिद्धान्त में नृत्यशास्त्र और मार्क्सवाद की ध्यान में रखकर संशोधन करने की आवश्यकता है। फ्रायड के इस मत में आलोचकों का कहना है कि फ्रायड के मत को स्वीकार कर लेने पर वैज्ञानिक के लिए कोई स्थान रह जाता है, न दार्शनिक के लिए और न कलाकार के लिए। उनका यह भी कहना है कि फ्रायड का सिद्धान्त यह भी देखने में असफल रहा है कि कला और साहित्य की सृष्टि याहरी दुनिया में क्यों करने की एक विधि है। बड़े-बड़े कवि, नाटककार, लेखक अगर प्रायः विष्ट होते हैं तो सर्वत्र भी। अपने सपनों की ये सतर्कता के साथ बड़े निपुण भाव में रूप देते हैं। अन्तर्गत मन से ग्राह्यिष्य कृति के उत्पन्न होने तक ही सर्वत्र की किया समान नहीं हो जाती बल्कि रचनाकार अपनी रचना में संशोधन पर संशोधन करता जाता है। सर्वत्रात्मक क्रिया का समापन वही माना जाना चाहिए।

क्योंकि उन सशोधनों में भी सर्जनकी क्रिया उत्तमो ही प्रबल बनी रहती है। आस्टिन वारेन ने बहुत-से उदाहरण दिए हैं जिनसे कवियों और लेखकों के सबंध में अद्भुत जानकारी प्राप्त होती है कि लिखने के समय उनमें किस प्रकार सर्जनात्मक प्रेरणा का उद्भव होना था। उसने बतलाया है कि सुप्रसिद्ध जर्मन कवि शिलर (Schiller) अपने काम करने के डेस्क पर सड़े सेब रखा करता था और सुप्रसिद्ध फ्रांसीसी उपन्यासकार बालजाक (Balzac) मठों में रहने वाले सन्नासियों जैसा वस्त्र धारण कर लेता था। प्राउस्ट (Proust) और मार्क ट्वेन (Mark Twain) को बिस्तर पर लेटे-लेटे मन में विचार आते थे। कुछ लेखक शान्त वातावरण पसन्द करते हैं और कुछ लेखकों के मन में परिवार के शोरगुल के बीच या काफी में प्रेरणा का स्फुरण होता है। मिस्टन की कल्पना केवल शरद से बसन्त ऋतु तक ही उड़ान भरा करती थी। डॉ० जानसन का कहना था कि लिखने के लिए समय आदि की बातें करना बेकार है। जब जमन बँट गए तभी लिखने का काम हो सकता है। डॉ० जानसन स्वयं पैगों का अभाव होने पर लिखते थे। हेमिंग्वे (Hemingway) के लिए टाइप करने की मशीन ही वह करामात दिखाती थी जबकि कुछ के लिए टाइप की हुई वस्तु बिना सशोधन किए जरूरत से ज्यादा प्रवाहमयी हो जाती है।

अब हम सक्षेप में युग के सिद्धान्तों से परिचय प्राप्त करने की चेष्टा करें। हमने यह पहले ही सकेत किया है कि युग ने जिस मत का प्रतिपादन किया है उसे कलात्मक सृष्टि और साहित्य के अध्ययन के क्षेत्र में बहुत महत्त्व दिया जाता है। साधारणतः प्रचलित धारणा यह है कि वह फायड का शिष्य था और बाद में आने अध्ययनों के फलस्वरूप उसने फायड से भिन्न विचार प्रकट किए। हर्बर्ट रीड ने बतलाया है कि वह फायड का शिष्य नहीं था और अपने स्वतन्त्र चिंतन से उसने मनोविश्लेषण के क्षेत्र में बहुत-से महत्त्व के परिणाम निकाले।

युग के सिद्धान्त के मूल में वैपम्यमूलक वृत्तियाँ सबंधी मनोविश्लेषण का सिद्धान्त है। वैपम्यमूलक वृत्तियों में एक को वह अंतर्वृत्ति या अंतर्मुखता (Introversion) कहता है और दूसरी को बहिर्वृत्ति या बहिर्मुखता (extroversion) कहता है। उसका कहना है कि मन की इन वैपम्यमूलक वृत्तियों को व्यक्ति की प्रत्येक क्रिया में ढूँढा जा सकता है। उसका इस कथन को हम भिन्न भिन्न रूपों में अभिव्यक्त कर सकते हैं। जैसे जब हम विचार (thought) और संवेदना (feeling), भाव (idea) और वस्तु (thing) तथा व्यक्ति (subject) और वस्तु या वदार्थ (object) के विरोध या विपरीतता की बात कहते हैं तो उसमें इन्हीं वैपम्यमूलक वृत्तियों की बात हम कहते हैं। युग का कहना है कि इन वैपम्यमूलक वृत्तियों में से केवल किसी एक या दो वृत्तियों का परिणाम सन्निध वास्तवता नहीं है। जो वदार्थ जीवित है, सक्रिय है वह एक

विशेष जीवन्त क्रिया का परिणाम है। यह विशेष जीवन्त क्रिया उन वैषम्यमूलक विरोधी वृत्तियों को एकसूत्र में बाँधती है, उनमें ऐक्यस्थापित करती है और उनके बीच के विरोध को दूर करती है और इस प्रकार से इन्द्रिय-बोध को तीव्रता प्रदान करती है और भावों को प्रभविष्णु बनाती है। इससे इन्द्रियानुभूति, इन्द्रियों से ग्रहण करने की शक्ति तीव्र हो उठती है और भाव अत्यन्त प्रभावशाली हो जाते हैं। इस विशेष जीवन्त क्रिया को युग 'फैण्टेसी' कहता है और इसे वह सर्वजात्मक क्रिया कहता है जो निरन्तर कार्य करती रहती है। युग के अनुसार इसी सर्वजात्मक क्रिया से सभी प्रश्नों के समाधान का उद्भव होता है। ये प्रश्न ऐसे हैं जिनका उत्तर बूढ़े नहीं मिलता। युग ने अपने 'साइकोलॉजिकल टाइम्स' (१९२३ ई०) में इस सर्वजात्मक क्रिया पर प्रकाश डाला है। इस क्रिया को युग सभी सभावनाओं की जन्मदात्री कहता है। मनोविज्ञान की सभी विषयताओं के समान अन्तर्जगत् और बाह्यजगत् इसी में सक्रिय रूप से एकता-लाभ पर रहे हैं।

युग ने 'फैण्टेसी' के भी दो रूप बताए हैं : एक को वह सक्रिय फैण्टेसी कहता है और दूसरी को निष्क्रिय फैण्टेसी। सक्रिय फैण्टेसी के उत्पन्न होने के रहस्य पर उसने प्रकाश डाला है। इसके अस्तित्व का कारण वह चेतन वृत्तियों की प्रवणता या प्रवृत्ति बताता है। ये चेतन वृत्तियाँ अवचेतन के हलके सूक्ष्म सबंधों के टुकड़ों से सदैव ग्रहण करती हैं और उन संकेतों के तुल्य अन्य तत्वों साथ उन्हें मिलाकर उन संबंधों को पूर्ण प्रतिमाविधायकता (plasticity) में परिणत कर देती हैं। सदैव-बुद्ध को मिलाकर वह एक ऐसा तत्त्व तैयार हो जाता है कि इच्छानुसार चाहे जैसा भी रूप वह ग्रहण कर सकता है या उसे रूप दिया जा सकता है। युग इसी सक्रिय फैण्टेसी को कलात्मक मनोभाव का प्रधान गुण या धर्म कहता है। युग इसी सक्रिय फैण्टेसी के उस पक्ष को ही, जो मात्र वैयक्तिक नहीं बल्कि वैयक्तिकता से परे है, काव्यात्मक व्यापार करता है। वास्तव में बसि उन्हीं फैण्टेसियों (phantasies) की सृष्टि करता है जो वैयक्तिकता के ऊर्ध्व होती हैं और जो सर्वसामान्य को प्रभावित करने वाली होती हैं। युग के सक्रिय फैण्टेसी के मत को बोध में जो समझा जा सकता है। सक्रिय फैण्टेसी सभी कलाकृतियों के मूल में है। इस सक्रिय फैण्टेसी का जन्म चेतन मन की उम्र प्रवृत्ति के कारण होता है जिसने द्वारा वह अवचेतन मन में छपी हुई 'वस्तुओं', वस्तु-स्थितियों (unconscious associations) की घुघरी स्मृतियों या इंगितों को अनुरूप 'वस्तुओं' या वस्तु-स्थितियों के संयोग से मूर्त रूप देने में समर्थ होता है और यह सम्पूर्ण वैयक्तिक न होकर सर्वसामान्य होता है।

युग के अनुसार आदिम बिंबो (Primordial images) और सहज प्रवृत्तिमय संवेदनाओं (instinctive feelings) के मन-गोचर हैं जो कुछ फूट निवर्तता हैं तथा बाह्य वास्तवता से जो कुछ स्फुरित होता है उनमें

ऐक्य-साधन कर एक ही स्रोत में बहाना कला का कार्य है। कलाकार की अपनी निज की आवश्यकता से फँटेसी का जन्म होता है लेकिन कला केवल कलाकार की आवश्यकता को देखकर अपना कार्य नहीं करती बल्कि सकेतो और प्रतीको के द्वारा उनके लिए भी अपना कार्य सम्पन्न करती है जो कलाकार की कला में रुचि रखते हैं। प्रतीको की सामाजिक मान्यता अधिक व्यापक है या अधिक संकुचित है यह व्यक्ति की सर्जनात्मक प्रतिभा की प्राणवत्ता तथा वैशिष्ट्य पर निर्भर करता है। व्यक्ति अगर अधिक वसाधारण (abnormal) है अर्थात् जीवन की आवश्यकताओं तथा व्यावहारिक जीवन की दृष्टि से जो अधिक योग्य नहीं समझा जाता उसके द्वारा सृष्ट प्रतीक सामाजिक मान्यता की दृष्टि से अधिक संकुचित होग, भले ही उन प्रतीको का उस व्यक्ति के लिए चरम मूल्य हो।

प्रत्येक साहित्य स्रष्टा के मन में दो वैपम्यमूलक प्रवृत्तियाँ कार्य करती रहती हैं। एक ओर तो चेतन मन के नियन्त्रण से वह छुटकारा पाने का प्रयास करता है और अपने आदिम मन में हो खो जाना चाहता है, जहाँ वह जानता है कि वह ताजा अभिनव मौलिक विषय-विधान को पा सकेगा। वह जानता है कि वहाँ वह एक समृद्ध फँटेसी को उगलसक कर सकेगा, भले ही वह फँटेसी असंगत और असम्बद्ध हो। यही स्वप्नो और दिवा-स्वप्नो का अस्तव्यस्त आकस्मिक जगत् है। दूसरी ओर वह सवैगात्मक प्रवृत्तियों (affective tendencies) को बनाए रखने को बाध्य होता है अर्थात् नैतिक सो-दर्श के आदर्श, प्रतिमाविधायक रूप, सन्तुलन और स्थापत्य आदि को उसे भीतर बनाए रखना पड़ता है। इन दोनों प्रवृत्तियों में एक प्रकार का ऐक्य-साधन सम्पन्न होता है जिसके लिए जान या अनजाने कलाकार या साहित्य-स्रष्टा का जीवन नियोजित रहता है। कला का सामाजिक तभी सम्भव होता है जब ये दोनों द्वाविधायी सन्तुलन कायम रखने में सफल होती हैं।

युग के सिद्धान्त का स्पष्टीकरण करते हुए हर्बर्ट रीड ने बतलाया है कि पहले तो कलाकार के अन्तर में सवैगात्मकता (affectivity) प्रच्छन्न आदर्श रूप विधान या भाव का आविर्भाव होता है। उसके बाद कुछ विषय या स्मृतियाँ चियाशील हो जाती हैं जो उत्तरेणा (inspiration) के क्षण तक अचेतन मन में छिपी रहती हैं। इसके बाद आकस्मिक विषय उत्तेजित या उद्दीपित अभिव्यक्ति से विवेचित होता है और वह या तो परित्यक्त होता है या ग्रहण कर लिया जाता है। और अगर वह ग्रहण कर लिया गया तो वह विवसित होता है और सब समय छापी रहने वाली सवैगात्मकता के द्वारा उसके रूपान्तर की क्रिया सम्पन्न होती है। अगर सवैग अवस्थान् प्रवस रूप से उद्दीपित हो उठे तो प्रारम्भिक आकस्मिक विषयो के उदय होने के बाद जो विषय और भाव आविर्भूत होते हैं उनकी अत्यन्त तीव्र अनुभूति होती है। और यही आकाविष्टावस्था है।

फिर बिब जैसे अपने छूपे हुए स्थान में उछल पड़ते हैं और उन्हें आदर्श या सपेगात्मक प्रवृत्ति अथवा भुनाव के अनुरूप काम में लाया जा सकता है। भावा-विष्टावस्था या तीव्र अनुभूति की अवस्था में भी बिबो के ग्रहण या परित्याग की प्रिया चलती रहती है। और जब उपयुक्त शब्द या विषय आयत्त हो जाते हैं तब सर्जनात्मक निशा सम्पन्न होती है। पूर्ण सर्जनात्मक प्रक्रिया इसी तरह के प्रारम्भिक सर्जनात्मक क्षणों का संकलन या योगफल है।

फायर तथा युग की रचनाओं में बहुत-से प्रतीकों के बार-बार साहित्यिक कृतियों में आने का उल्लेख किया गया है। इन प्रतीकों का बार-बार आना इस बात की सिद्ध करता है कि ये व्यक्ति के अनुभव की उपज नहीं हैं बल्कि वे विश्व जनीन मानवसंस्कृतिकी विरासत हैं। इसे युग के 'सामूहिक अचेतन' (Collective unconscious) कहा है। इसे उस व्यक्ति मानस (individual psyche) का आदिम स्तर (layer) कहा है जहाँ जातीय स्मृतियाँ इकट्ठी वर्तमान रहती हैं। विभिन्न युगों में कुछ कहानियाँ अथवा कथानक-रूढ़ियाँ (motifs) बार-बार प्रकट होती हैं। उनके इस तरह बार-बार प्रकट होने के कारण युग के सिद्धान्त की ध्यान में रखकर 'सामूहिक अचेतन' में रोजने का प्रयास किया गया है। ज्ञान-विज्ञान में विभिन्न क्षेत्रों में युग के आदिम बिब या आर्कटाइप ॥ सिद्धान्त का पूरा-पूर प्रभाव देखने की मिलता है। साहित्य में मिथकी या घातक कृत्यों का आ जाना इसी कारण से सिद्ध किया जाता है। साहित्य की आलोचना में इसका पूर्ण प्रभाव घना हुआ है।

वलात्मक कृतियों को ध्यान में रखकर मनोविश्लेषण सम्बन्धी जो कुछ कहा गया है उसमें साहित्य सम्बन्धी कोई सामान्य सिद्धान्त निर्धारित नहीं किया जा सकता। वलात्मक मनोविज्ञान मानसिक क्रियाकलाप की ध्यान में रखता है और साहित्य की आलोचना मानसिक क्रियाकलाप के परिणाम अर्थात् साहित्यिक और वलात्मक कृतियों को ध्यान में रखती है। आलोचना कृतियों के मूल्य निर्धारित करने में नियोजित होती है जबकि मनोविज्ञान की कृतियों के मूल्य से कोई मतलब नहीं। मनोविज्ञान वलाकृतियों का विश्लेषण इसलिए करता है कि उससे वह सर्जन की प्रक्रिया को समझ सके। इस दृष्टि से मनोविज्ञान के लिए वला-कृतियों तथा अन्य किसी प्रकार के क्रियाकलाप में जलमन की क्रिया की अभिव्यक्त करते हैं, कोई अन्तर नहीं है। वलाकृतियों में जिन प्रतीकों का व्यवहार हुआ है उनका विश्लेषण कर मनोविज्ञान उनके मूल की खोजने का प्रयास करता है और इस कार्य के पूरे होते ही उसका कार्य समाप्त हो जाता है। वलाकृति की आलोचना की दृष्टि से तथा उनके मूल्य-निर्धारण की दृष्टि से मनोविज्ञान के इस विश्लेषण का बहुत महत्त्व नहीं है। अलफ्रेड एडलर का कहना है कि वलाकृति सक्षिप्त करती है और उससे इससक्षिप्त करने में ही हमारे लिए उसका आशय

है। विज्ञान विश्लेषण करता है और यह विश्लेषण तत्त्विलिप्तता को चिन्तित करता है, उसे अपवित्र करता है।

इस प्रकार से यह स्पष्ट समझा जा सकता है कि मूल्य की दृष्टि से कला-कृतियों के अध्ययन में मनोविज्ञान का बहुत महत्त्व नहीं है, बस सर्जनात्मक प्रक्रिया को बहुत दूर तक स्पष्ट करने में वह सहायक हो सकता है। यह समझना गलत होगा कि मनोविश्लेषण के द्वारा कला की विशिष्टता को समझा जा सकता है। यहाँ तक कि उपन्यास का लिखना भी मनोविश्लेषण के ज्ञान की अपेक्षा नहीं रखता। मनोविश्लेषण की बारीकियों के उदाहरणस्वरूप हम कलाकृति को उपस्थित नहीं कर सकते। मनोविश्लेषण की बारीकियाँ बलारमकता के कारण ही किसी कृति में स्थान प्राप्त की अधिकारिणी हो सकती हैं।

प्रतीकवाद और विशुद्ध कविता

(१) प्रतीकवाद

साहित्य में गतीक उसे ही कहते हैं जिसमें कोई वस्तु (शब्द, चिह्न) अपने से भिन्न दूसरी वस्तु का संकेत करती है। यंसे इस संकेत करने के अलावा उसकी अपनी निज की सार्थकता भी बनी रहती है। इस प्रकार से जिसे प्रस्तुत किया जाता है उसका चित्रण कुछ इस प्रकार से होता है कि उसका भिन्न अर्थ होता है या प्रस्तुत की हुई वस्तु (शब्द, चिह्न) से अधिक होता है। उससे कुछ अधिक अर्थ का जो बोध होता है वह साधारणतः अमूर्त होता है, साथ ही दूसरे अर्थ का जो बोध होता है वह प्रस्तुत की हुई वस्तु से सम्बद्ध होता है। जैसे किसी विशेष प्रसंग में *climbing the hill* (पहाड़ी पर चढ़ना) अथवा *ascending the staircase* (सीढ़ी पर उठना) का प्रयोग आध्यात्मिक दृष्टि से ऊँचे उठना तथा उस ऊँचे उठने की प्रक्रिया की कठिनाइयों और बाधाओं का प्रतीक हो गया है। प्लेटो ने कहा है कि किसी बात की स्पष्ट रूप से कहने के लिए आसान तरीका यह है कि वह क्या है न पहचान यह कहा जाय कि वह किस वस्तु के अनुरूप है। किसी अन्य वस्तु से उसकी मुख्यरूपता अथवा समानधर्मिता की बात कहकर उसे सहज ही स्पष्ट किया जा सकता है।

शब्द के व्यवहार का उद्देश्य प्रथम किसी विशेष वस्तु के चिह्न या प्रतीक के रूप में ही होता है, भले ही कलाकृतियों में उनका व्यवहार बुद्धिप्रेम और सर्व-मुक्त न हो। वैसे जो कलाकृतियाँ नहीं हैं उनमें भी ऐसे प्रयोग मिलते हैं। शब्दों के अर्थ का विश्लेषण करने पर हम पाएँगे कि उनका आध्यात्मिक अर्थ उनके अन्योक्ति-परक अर्थ से भिन्न होता है। प्रारम्भिक संकेतित वस्तु की दृष्टि से अगर शब्द (जो उस वस्तु का चोतक या संकेत करने वाला है) पर विचार करें तो हम पाएँगे कि अन्योक्तिपरक अर्थ शब्द में ही निहित है। शब्द, वस्तुओं के संकेत करने वाला या चोतक होने पर भी उन वस्तुओं के तात्पर्य में प्रतीक भी हैं। व्यावहारिक जगत में शब्दों का अभिप्रेयार्थ पर्याप्त होता है लेकिन शब्दों को लेकर जब हम सिद्धान्तों की चर्चा करते हैं तब उनके वाच्यार्थ से उनका निहितार्थ, उनका प्रतीकात्मक अर्थ प्राधान्य लाभ करता है। जैसे अगर हम कहे (१) 'लबी बाँह'

और (२) 'प्रभुता की बांह वहाँ नहीं पहुँचती, तो इन दोनों में 'बांह' का अर्थ एक नहीं रह गया है। दोनों में एक ही शब्द 'बांह' का प्रयोग हुआ है, लेकिन दूसरे उदाहरण में 'बांह' शब्द का प्रयोग एक अभूर्त भाव के लिए हुआ है। इस प्रकार से शब्द सचेत करने वाले भी होते हैं और अभिव्यञ्जक भी।

जिस भाव को सहज भाव से अभिव्यजित करना कठिन हो उसे प्रतीकों के द्वारा प्रभावोत्पादक ढंग से अभिव्यक्त किया जा सकता है। बहुत-से ऐसे भाव हैं जिनकी अभिव्यक्ति गद्यात्मक हो उठनी है अथवा घुमा-फिराकर बहुत कुछ कहे बिना उसे व्यक्त नहीं किया जा सकता। प्रतीक उन्हें बहुत कम शब्दों के सहारे स्पष्ट तो कर ही देते हैं, साथ ही सबेगों को भी प्रभावोत्पादक ढंग से उद्दीपित करने में समर्थ होते हैं। इस प्रतीकात्मक भाषा का जब कवि या लेखक प्रयोग करता है तब पढ़ने या सुनने में लगता है कि वाच्यार्थ ही कवि या लेखक का उद्देश्य है, फिर भी उसके कहने का ढंग कुछ ऐसा होता है कि पाठक उससे कुछ भिन्न अथवा उसमें भी कुछ अधिक समझ लेता है।

उपमा रूपक आदि अलंकारों का प्रयोग कर जो कुछ कहा जाता है वह कथन या वक्तव्य उससे भिन्न होता है जिसे हम उसका अर्थ कहते या समझते हैं। फिर भी उन भिन्नत्व में भी एक अभिन्नत्व होता है जो उपमान और उपमेय का संबंध जोड़ता है। प्रतीक में लेकिन ऐसी बात नहीं होनी चाहिए प्रतीक बहुत कुछ इन्हीं अलंकारों जैसा प्रतीत होता है। अगर यह कहा जाता है कि मुक्त चन्द्रमा के समान है तो बहने का उद्देश्य मुक्त और चन्द्रमा के आकार प्रकार में साम्य दिखलाना नहीं होना बल्कि यह बतलाना होता है कि चन्द्रमा में जो बमनीयता और स्निग्धता तथा लोभनीयता है वही मुख में भी है। यहाँ उपमा अलंकार है। लेकिन अगर कहा जाय 'पहाड़ों पर चढ़ना' तो यहाँ प्रतीकार्थ यह होगा कि पहाड़ों पर चढ़ने में जो कठिनाई होती है, जो बाधाएँ आती हैं, आध्यात्मिक जगत् में अपने को उन्नत करने में उसी प्रकार की कठिनाइयाँ और बाधाएँ आती हैं (अवश्य ही यह अर्थ प्रसंग-भाषेष्ट है।) 'मिर मुँडा लेना यह सन्यास-ग्रहण का प्रतीक है लेकिन इसमें रूपक अथवा उपमा अलंकारों जैसा सादृश्य नहीं है। सन्यास के साथ सश्लिष्ट होने के कारण 'मिर मुँडा लेना सन्यास ग्रहण का प्रतीक हो गया है। इसी प्रकार मिसव और अन्योक्ति (allegory) में भी प्रतीकों का अन्तर है। सन् ईमवी की अठारहवीं शताब्दी में और विशेष रूप से थोदलेयर के समय से प्रतीका का भिन्न अर्थ में प्रयोग होन लगा है। सभी परिचित वस्तुओं को उनका सादृश्य-मूलक होने के आधार पर प्रतीकों जैसा व्यवहृत किया जा सकता है। प्रतीका का प्रयोग व्यक्तिनिष्ठ अभिव्यञ्जना के लिए होता है। मिसवों में समूहगत विनिष्टताएँ बनी रहती हैं और अन्याक्ति में अर्थ परम्परागुक्त और बाह्य होता है।

वेसे यह भी सही है कि एव ही रूपक अगर बार-बार प्रयुक्त होता रहे, चाहे किसी विशेष रचनाकार की कृति में अथवा भिन्न-भिन्न रचनाकारों की कृतियों में, तो वह प्रतीक है। किसी कृति में अगर किसी विषय की आंतरिक व्याख्या से कोई अर्थ न निकले तो उसे प्रतीकात्मक कहा जा सकता है। प्रतीकवादी कवि और दार्शनिक एव जगह सहमत हैं कि प्रतीकों में असीम अभिव्यजना की शक्ति निहित है और ये असीम व्यञ्जना जगा सकते हैं।

बिम्बवादी (Imagist) आन्दोलन के समान प्रतीकवाद का भी एक आन्दोलन फ्रांस में सन् ईसवी की उन्नीसवीं शताब्दी में प्रारम्भ हुआ और उससे इंग्लैंड के कवि भी प्रभावित हुए जो बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों में वेष्टन की मिलता है। लेकिन इस 'प्रतीक' शब्द का अर्थ आज बहुत कुछ स्पष्ट नहीं है। दृष्टिभंगी की मित्रता के कारण प्रतीकों की प्रकृति और उनकी उपयोगिता के सम्बन्ध में आज तरह-तरह की बातें कही जाती हैं। कुछ लोग कहते हैं कि कविता की समग्रता में उसके प्रभाव को अधुण्य बनाए रखने के लिए प्रतीकों का उपयोग किया जाता है। कुछ लोग कहते हैं कि कवि की रचना के भिन्न-भिन्न तत्त्व कवि के अन्तर के तनाव का सन्नेत करते हैं अर्थात् उन तनावों को उन तत्त्वों के प्रतीकीकरण में देखा जा सकता है। 'प्रतीक' शब्द का प्रयोग कविता की विभिन्न और कभी-कभी परस्पर विरोधी धारणाओं के लिए भी किया गया है। लेकिन जिस क्रिया से 'Symbol' (सिम्बल) शब्द बनता है उसका अर्थ तुलना के लिए एकसाथ रखना है। इसका मतलब यह है कि मूलतः चिह्न और जिसका वह सन्नेत करता है, दोनों की तुलना के लिए यह शब्द व्यवहृत होता था। इसके व्यवहार में इतने गटवटभाले का कारण यह है कि प्रतीक शब्द का व्यवहार तर्कशास्त्र, गणित, ज्योतिष विज्ञान, सन्निवृत्ता, कविता, धर्म आदि सभी में किया गया है। बीज-गणित और तर्कशास्त्र में प्रतीक परम्पराभूत हैं और वे सर्वमान्य हैं। सब लोगों ने जैसे उन्नीसवीं स्वीकार करके म एक सहमति है। लेकिन धार्मिक प्रतीकों में चिह्न (sign) और जिनसे वह सन्नेत करता है उनमें आध्यात्मिक सम्बन्ध होता है। वे रूपरात्मक (metaphorical) होते हैं जैसे क्रॉस (cross) lamb (लैम्ब), गुड शेफर्ड (good shepherd)

प्रतीक ऐसे भी होते हैं जो सर्वत्र समझे जा सकते हैं। एव प्रकार से वे सावर्भोमकहे जा सकते हैं, जैसे सूर्यास्त मृत्यु का प्रतीक है और सूर्योदय पुनर्जन्म का, अधकार मृत्यु का और प्रकाश जीवन का। कुछ परम्पराभूत प्रतीक होते हैं, जैसे लिली (lily) पवित्रता का और रोड (मुलायम) वासना का और टाइगर (घाघ) ईसा का। कुछ प्रतीक आन्तरिक सम्बन्ध के आधार पर होते हैं, जैसे 'वाल' (दीवार) आदिम और आधुनिक सभ्यता के बीच का अन्तर का प्रतीक है। बेंगो रायट प्रास्ट ने 'वाल' के प्रतीक का व्यवहार प्राकृतिक अन्ध-व्यवस्था

और मानवीय व्यवस्था के अन्तर के लिये किया है। फ्रास्ट ने बहुत सी प्रकृति में घटने वाली घटनाएँ अथवा प्राकृतिक वस्तुओं का प्रतीकों के रूप में व्यवहार किया है। ये व्यक्तिनिष्ठ प्रतीक दुर्बोध हो सकते थे लेकिन वे प्रकृति से लिए गए हैं और हमारे लिए अत्यन्त सुपरिचित हैं। इसलिए उन्हें समझने में कठिनाई नहीं होती और वे हृदयग्राही और आनन्ददायक हो गए हैं। वैसे ही स्टीवेन्स ने नीले (blue) रंग का सज्जनात्मक कल्पना के प्रतीक के रूप में व्यवहार किया है। डॉ. यू० एच० आर्हेंट ने sea (समुद्र) का साहस के लिए और island (द्वीप) का आत्मसंतुष्टि के लिए व्यवहार किया है। येदस अत्यन्त प्रतिभाशाली कवि थे। उन्होंने व्यक्तिगत प्रतीकों के साथ परम्पराभुक्त प्रतीकों का सुन्दर समन्वय किया है। येदस की कविता *Sailing to Byzantium* में बाइजैन्टियम प्रतीकारम्भ है क्योंकि उसकी कोई भौगोलिक स्थिति नहीं है।

ऐतिहासिक दृष्टि से प्रतीकवादी आन्दोलन को काव्य के क्षेत्र में इसी सन् की उन्नीसवीं शताब्दी के स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन की धारावाहिकता को बनाए रखना कहा जा सकता है। लेकिन फ्रांसीसी स्वच्छन्दतावादी काव्यपारासे यह अधिक सूक्ष्म था। प्रतीकवादी कवियों ने आन्तरिक जगत् की अधिक प्रधानता दी। उन्होंने इस बात का प्रयास नहीं किया कि उनकी रचनाओं में किसी प्रकार के राजनैतिक, आर्थिक, नैतिक अथवा आध्यात्मिक प्रसंग आएँ। प्रतीकवादी कवियों की रचनाओं में रचना का नैपुण्य है। नैपुण्य के साथ-साथ अपनी रचनाओं में उन्होंने कल्पना और संवेदना का संयोग किया। गीतात्मकता की ओर भी उन्होंने दृष्टि रखी। इन रचनाओं में अभिव्यञ्जना और व्यङ्ग्यात्मकता का प्राधान्य है। इन रचनाओं में भाषा का सीधे चित्रण नहीं होता, भले ही प्रतीकों के रूप में वे व्यञ्जित हों। शब्दों के प्रयोग में वे प्रतीकवादी कवि अत्यन्त सावधान हैं। शब्दों की जादूगरी पर ने अभिन दृष्टि देते हैं। शब्दों की व्यञ्जना की शक्ति उन्हें अपिच आकृष्ट करती है और वैसे ही शब्दों का वे चयन करते हैं। वे वही प्रतिप्रिया उत्पन्न करना चाहते हैं जो चेतना से परे होती है। प्रतीकवादी के लिए वाक्यार्थ में परे शब्दों की व्यञ्जना शक्ति महत्त्व की है साथ ही उन शब्दों में लयात्मकता और गीतात्मकता भी रहनी चाहिए। इनको ध्वनिमूलक प्रतीक कहा जा सकता है।

सप्रसिद्ध प्रतीकवादी फ्रांसीसी कवि बोदलेयर ने अपनी रचना 'ले फ्लोर दु माल' (*Les fleurs du Mal*) में शब्दों के जादू और गीतात्मकता की पूर्ण रूप से प्रतिमान कर दिया है। इस कविना में आधुनिक नगर और आधुनिक युग के मनुष्य का प्रतीकात्मक और मियरीय स्वप्न और जीवन्त हो उठा है। बोदलेयर पर सुप्रसिद्ध अमेरिकन कवि एडगर एलेन पो (सन् १८०९-१८४९ ई०) का बहुत अपिच प्रभाव पड़ा है। पो के कविता सम्यन्तो सिद्धान्तों

ये प्रोन्प अनुवाद से सन् १८४६ या १८४७ ई० के लगभग बोदलेयर का परिचय हुआ। पो ने कहा है कि कवि को न सत्य (truth) और न अच्छे (good) से कुछ लेना-देना है। उसे केवल सुन्दर (beauty) से मतलब है। पो ने यह भी कहा है कि कवि का मुख्य कर्तव्य ऊपर की ओर 'सुन्दर' तप पहुँचना है। उसका कहना है कि इस ससार का सौन्दर्य उसी 'सुन्दर' की प्रतिच्छाया है। सन् १८१६ ई० में थियोफिल गोतिये (Theophile Gautier) के सम्बन्ध में लिखते हुए बोदलेयर ने एक स्थल पर सौन्दर्य की यर्चा की है। बोदलेयर ने कहा है कि सौन्दर्य के लिए जो हमारी सहजानुभूति (instinct) है वही इस पृथ्वी और इसके वृक्षों की ओर देखने की हमें बाध्य करती है।

अपने एक सैनेट Correspondances (कोरेसपोन्सि) में बोदलेयर ने कहा है कि तारी प्रकृति एक मंदिर है और वृक्ष उसके जीवन्त खम्भे हैं। इन 'प्रतीकों के जंगल' से होकर जब हवा बहती है तो यदा कदा उसके मिश्रित-प्रवक्तृ से अरत व्यस्त शब्द निर्गम होते हैं। कवि को अपनी विशेष प्रतिभा के कारण इन शब्दों का बोध होता है और उन्हें पकड़ पाने में वह सक्षम होता है। उसका कहना है कि प्रकृति की सभी वस्तुओं में एक प्रतीकात्मक भाव है और प्रकृति की प्रत्येक वस्तु या सम्बन्ध एक आध्यात्मिक तथ्य के साथ है। उसने अनुसार हमारी आकांक्षाएँ, हमारे स्रेद, हमारे विचार जो मस्तिष्क की वस्तुएँ हैं, बिंबों के जगत् में अपने अनुरूप प्रतीकों को उद्घित करते हैं। और इसी प्रकार ही ये प्रतीक भी हमारे मन में अपने अनुरूप आकांक्षा, स्रेद या विचार को उत्पन्न करते हैं। इन्द्रियग्राह्य जगत् से कवि उपकरण जुटाता है और उसके सहारे स्वयं अपना और अपने तपनों का प्रतीक गठता है। इन्द्रियग्राह्य जगत् से उसे अपेक्षा रहती है कि वह उसके लिए साधन प्रस्तुत करे जिससे सहारे वह अपने आपको अभिव्यक्त कर सके। जिन 'प्रतीकों के जंगल' का ऊपर उल्लेख है उस जंगल में आधुनिक मनुष्य की घूमता हुआ उसने विभिन्न निषा है। ऊब (ennui) को उसने मुकुमार पिशाच कहा है। उसका कहना है कि रस, रस, शब्द और गन्ध में जो निहित 'अर्थ' है उसे कल्पना के द्वारा मनुष्य आयत्त कर पाता है। लेकिन केवल सहजानुभूति से परिचायित होने की बात बोदलेयर को मान्य नहीं। उसका कहना है कि सतत आयास के फलस्वरूप रचनारत्न के भीतर प्रेरणा आ सकती है।

सन् १८७०-१८८० ई० के बीच प्रतीकवादी आन्दोलन में तार्थोच्च स्थान मालार्गे को प्राप्त था। उसकी कम ही रचनाएँ प्रकाशित हुई हैं। वह लोचप्रिय कवि नहीं था। मालार्गे का जन्म सन् १८४२ ई० में और मृत्यु सन् १८६८ ई० में हुई। मालार्गे की मयलवार की साहित्यिक गोष्ठी प्रसिद्ध है। इसमें गुप्रसिद्ध कवियों और आलोचकों का भाग लेना इसके महत्त्व का परिचायन

है। इस गोष्ठी में भाग लेने वाले अंग्रेजी भाषा के कवियों में आस्कर वाइल्ड, आर्थर सिमन्स, जार्ज मूर तथा वेदर्स के नाम उल्लेख-योग्य हैं।

सन् १८६१ ई० में एक स्थल पर उसने लिखा है कि सीधे-सीधे वस्तुओं के नाम लेना (जिसे हम अभिधा-शक्ति पर निर्भर करना कह सकते हैं) कविता के पढ़ने के तीन-चौथाई आनन्द को समाप्त कर देना है। मालार्मे ने काव्य-भाषा को एक विशेष बोटि में रखा है। उसके अनुसार काव्यात्मक भाषा में किसी प्रकार का यथार्थ नहीं रहता। उसमें न प्रवृत्ति है, न सम्भाव, यहाँ तक कि कवि का व्यक्तित्व भी उसमें नहीं रहता। उसके अनुसार कवि को केवल सन्नेत करना चाहिए, उल्लेख या वर्णन नहीं। वह मानता है कि कवि जब कला सृष्टि में लगा रहता है तब वह मान बचि ही रहता है। वह स्वयं, उसका मानव स्वभाव, उसका व्यक्तित्व उस समय सभी जैसा तिरोहिता हो जाते हैं। उसके 'मैं' के माध्यम से आध्यात्मिक जगत् अपने-आपको उद्घाटित करने के लिए मार्ग ढूँढ़ निकालता है। उसके अनुसार कविता मूलतः ध्वन्यात्मक है। वह एक रहस्य है जिसके 'अर्थ' की कुजी पाठक को खोजनी है। उसकी स्वयं की कविता बुद्धि के द्वारा नहीं समझी जा सकती बल्कि अप्रत्यक्ष रूप से प्रतीकों की सहायता से काव्यात्मक सहजानुभूति (intuition) द्वारा समझी जा सकती है।

मालार्मे ने काव्य-भाषा के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है उसका आधार उसका यह विश्वास है कि प्रत्येक मनुष्य के भीतर एक अविम भाषा है जो आधी-भूली, आधी-जीती-सी है। उसके अनुसार इसी से शब्दों में अभिव्यक्ति की शक्ति आती है। यह भाषा मालार्मे के अनुसार समीत और स्वप्न की सजातीय है। मालार्मे के भाषा सम्बन्धी इस तरह के विचार जो आधुनिक मिथक-सम्बन्धी विचारों से अलग करके देखना होगा। आधुनिक काल में बहुत लोगो ने यह विचार प्रकट किया है कि आदिम भाषा मिथको के रूप में थी। मालार्मे ने जो कुछ कहा है वह इससे भिन्न है। प्रतीकवादी परम्परावादी हैं और वे दर्शनशास्त्र के प्रति अधिक आकृष्ट हैं। मालार्मे की भाषा-सम्बन्धी दृष्टिभंगी इसी कारण आधुनिक विचारों से भिन्न हो जाती है। मिथको को महत्त्व देने वाले आज के आलोचक मनोविज्ञान और नृतत्वशास्त्र पर अधिक निर्भर करते हैं।

मालार्मे के अलावा अन्य विशिष्ट प्रतीकवादी कवियों में बरलैन (Verlaine), रॉबो (Rimbaud) और पाल वालेरी के नाम उल्लेख-योग्य हैं। इन फ्रान्सीसी प्रतीकवादी कवियों का प्रतीकवादी आन्दोलन में बहुत बड़ा हाथ रहा है। अंग्रेजी भाषा के कवियों में टी० ड० हाम, एडगर पाउण्ड, ईलियट आदि पर इन फ्रान्सीसी प्रतीकवादियों का उत्पत्तिक प्रभाव रहा है। वेदर्स से यद्यपि उल्लेख प्रतीकवादी कविताएँ लिखी हैं, फिर भी इन फ्रान्सीसी प्रतीकवादी कवियों से वह उतना प्रभावित नहीं हुआ। बरलैन ने अनुगार कविता को पकड़

मे तहो आने वाली अति सूक्ष्म वस्तु होगा चाहिए। कविता और संगीत के बीच घनिष्ठसम्बन्ध जोड़ने का उसने असाध्य साधन लिया। रॉयबो (सन् १८४४-६१) ने कवि को द्रष्टा, ऋषि कहा है जिसने आयासपूर्वक जम्मे बाल के प्रयत्न द्वारा इन्द्रियानुभूतियों को अस्त च्यवन और विसिप्ता कर दिया है। सप्तह वर्ष की उम्र में रॉयबो की सन् १८७१ ई० में लिखी कविता 'बातो इव (Bateau Ivre)' इसकी सन् की उन्नीसवीं शताब्दी की चिरस्मरणीय कविताओं में से एक समझी जाती है। परती और रागद के वर्णनों में उनके रंग, उनकी शान्ति और सुव्यवस्था, जगत् के प्रारम्भ को चित्रित करने वाले प्रतीक कुछ इस प्रकार से आए हैं कि यह कविता अत्यन्त उत्कृष्ट समझी जाती है। पात वातेरी ने सन् १८२० में प्रतीकवादी आन्दोलन के सम्बन्ध में कहा था कि इसका उद्देश्य कविता को संगीत की अवस्था में ला देना है। यरलैन (सन् १८४४-१८६६ ई०) की कविता में यह बात पाई जाती है। उसकी कविता में लगता है कि जैसे भाषा घाय्य होकर उड़ रही है और फिर लय में घिलीन हो रही है। उसकी कविता में लगता है कि जैसे शब्दों की प्रवृत्ति अपने बुद्धिमूलक तत्त्वों का निचोड़ खालने की है।

ऐतिहासिक दृष्टि से देखा जाय तो कभी किसी काल में मनुष्य की प्रवृत्ति भौतिक जगत् को आध्यात्मिकता की दृष्टि से देखने की थी। उस समय उसने केवल सार्वभौम प्रतीकों का ही प्रयोग नहीं किया बल्कि विदोष परम्पराओं की भी जन्म दिया। मिथक, दंगवया, अनुभूति, विद्या, शिल्प आदि का सहारा लेकर वे परम्पराएँ आविर्भूत हुईं और पनपीं। विज्ञान आदि की उन्नति, नई-नई विचारधाराओं तथा समय के परिवर्तन ने इनमें से बहुत सी परम्पराओं को व्यर्थ का कर दिया है। अतएव बहुत से परम्पराभूत प्रतीक अथवा आध्यात्मिकतापरक प्रतीक बहुत दूर तक अपना प्रभाव खो चुके हैं और कवियों के काम के लही रह गए हैं। इसी प्रकार कालक्रम से पाठक की दृष्टिभरी भी परिवर्तित हो गई है। इसलिए इस बीसवीं शताब्दी में प्रतीकवाद की 'विस्मृत भाषा' कहा गया है। सुप्रसिद्ध प्रतीकवादी कवियों, जैसे बीदलेयर, यरलैन, रॉयबो तथा मालार्मे के प्रभाव में आकर कुछ कवियों ने बीसवीं शताब्दी में परम्पराभूत, धार्मिक और काल्पनिक कथामूलक प्रतीकवाद को पुनरुज्जीवित करने का प्रयास किया है। कुछ कवियों ने अतिरिक्त प्रतीकवाद की परम्परा का भी प्रारम्भ किया क्योंकि उन्होंने अनुभव किया कि आध्यात्मिक प्रतीकों ने अपना अर्थ खो दिया है। ऐसे कवियों में येट्स एचरापाउन्ड और डायलन टामस के नाम उल्लेखयोग्य हैं। राबर्ट फ्रास्ट, इ० इ० कर्मिग आदि ने जिन प्रतीकों को अपनाया वे प्रकृति से लिए गए हैं और सार्वभौम हैं। आज के साहित्य पर प्रतीकवाद के संगीत, स्वप्न और काव्यात्मक प्रतीकों का गहरा प्रभाव पड़ा है।

२. विशुद्ध कविता

विशुद्ध कविता शब्द का व्यवहार किसी कविता-विशेष के लिए नहीं किया जाता बल्कि इस बात का संकेत करने के लिए किया जाता है कि कविता को कैसा होना चाहिए। कविता के कुछ तत्वों को कविता के लिए आवश्यक माना जाय और उनके अलावा अन्य तत्वों को अनावश्यक मानकर छोड़ा जाय तो उसे विशुद्ध कविता का सिद्धान्त कहेंगे। विशुद्ध कविता अपने को विशुद्ध रखने के लिए कम या बेसी इस बात का प्रयत्न करती है कि उन तत्वों का वर्जन किया जाय जो उसके मौलिक भावों या प्रेरणा को सीमित करते हैं या उसके परिपथी हैं। कविता अपने-आप में स्वयं-संपूर्ण रहना चाहती है। लेकिन कविता में कौन-सा तत्त्व अतिरिक्त है या उसका परिपथी है इसका ठीक-ठीक अन्दाज़ लगाना कठिन है, क्योंकि जिन कविताओं को 'विशुद्ध' समझकर ऐसे सहो में स्थान दिया गया है जो विशुद्ध कविता-संग्रह के नाम से अपने को अभिहित करते हैं, उनमें जो तत्व वर्तमान हैं वे एक-दूसरे से इतने भिन्न हैं कि उससे यह समझना कठिन है कि किस कविता को विशुद्ध कहा जाय और किसको नहीं। विशुद्ध कविता की कोई एक परिभाषा नहीं है यत्किं बहुत-सी परिभाषाएँ हैं जिनमें यह बताने का प्रयत्न किया गया है कि कविता में वे अतिरिक्त या 'विशुद्ध' तत्व क्या हैं? दूसरी ओर बहुत लोगो ने बताया है कि किस तत्व को कविता में रहना आवश्यक है जिसके आधार पर उसे विशुद्ध कविता कहा जा सकता है। कुछ लोगो ने स्यात्मक अभिव्यक्ति में कविता की अवस्थिति की बात कही है। उनके अनुसार यह मूलतत्त्व कुछ ऐसा होता है कि उसका अनुवाद नहीं हो सकता, वह अपने-आप में विनिरास होता है। इसे ही वे लोग विशुद्ध कविता कहते हैं।

वास्तव में विशुद्ध कविता के सिद्धान्त का प्रयोग फ्रांसीसी प्रतीकवादी कवियों द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्त के लिए किया जाता है। La Poesie Pure (विशुद्ध कविता) के सिद्धान्त की प्रेरणा प्रतीकवादियों को एडगर एलेन पो से मिली। पो के सम्बन्ध में सन् १८५७ ई० में बोदलेयर ने 'विशुद्ध कविता' शब्द का प्रयोग किया है। तब से इसकी नाना प्रकार से व्याख्या की गई है और तरह-तरह के इसके लक्षण बताए गए हैं। यह शब्द स्वच्छन्दतावाद (romanticism) की प्रतिक्रियास्वरूप प्रयोग में आया था। उस समय इसका यह अर्थ लगाया गया था कि इससे आत्मकारित्व और शब्दाढम्बर के जाल से छूटकारा पाया जा सकता है। इसने द्वारा काव्य की नीतधर्मिता पर बल देना भी उन लोगो का उद्देश्य था। इसीलिए बहुत लोगो ने विशुद्ध कविता के सिद्धान्त के प्रवर्तक के रूप में पो का नाम लिया है, लेकिन पो ने कविता का नहीं बल्कि उसके विशेष सिद्धान्त को प्रतिपादित किया है। पो के अलावा अन्य लोगो ने भी उसी की तरह

यह बतलाया है कि कविता में क्या रहना चाहिए और क्या नहीं रहना चाहिए।

इस सिद्धान्त की चर्चा उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम वर्षों तथा बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों में काफी जोरो पर थी। संगीत के समान इसे भी स्वतंत्र, निरपेक्ष मानने की बात कही जाती थी। प्रतीकवादी कवियों—जैसे बोदलेयर, मालार्मे, रैमबो, वरलैन आदि—ने संगीत के साथ जिस प्रकार से कविता के सम्बन्ध जोड़ने की बात कही है उन्हीं से विमुक्त कविता की गीतधर्मिता के सिद्धान्त को प्रेरणा मिलती है। अतएव आज जब विमुक्त कविता की बात कही जाती है तो एडगर एलेन पो, प्रतीकवादी कवियों, आबे ब्रेमों (Abbe' Bre-mont), जार्ज मूर तथा विबवादी कवियों को ही ध्यान में रखा जाता है।

पो ने कविता को एक प्रकार का गीत कहा है जो केवल तीव्रता की दृष्टि से ही उससे भिन्न हो जाती है लेकिन प्रभाव की दृष्टि से वह प्रगीत जैसी ही होती है। तीव्रता को अधिक समय तक बनाए रखना तथा उसके प्रभाव को अक्षुण्ण रखना मनोविज्ञान की दृष्टि से सम्भव नहीं, इसलिए पो ने लम्बी कविता को कविता मानने से इन्कार कर दिया। कविता उसकी दृष्टि में कलात्मक व्यापार है, उसे नैतिकता अथवा औद्धिकता से कुछ लेना-देना नहीं। पो के अनुसार कविता का उद्देश्य अस्पष्ट और अनिश्चित आनन्द है, स्पष्ट और निश्चित नहीं। कविता सरसरी निगाह की वस्तु है, ध्यानपूर्वक निरीक्षण की वस्तु नहीं है। पो की दृष्टि में कविता में विचारों का समावेश कविता के कवित्व गुण को खणित करता है। इस दृष्टि से पो का सिद्धान्त 'कला कला के लिए' सिद्धान्त के बहुत निकट आ जाता है।

विमुक्त कविता सब्धी आज के सिद्धान्त में भाषा की प्रतीकात्मकता और उसके सम्पूर्ण (iconic) की विशिष्टता पर अधिक बल दिया गया है। प्रतीकवादीयों ने भाषा में निहित अर्थ-तत्त्व की जहाँ तक सम्भव हो सका, कविता में काम करने की चेष्टा की और शब्दों के स्वर-वैशिष्ट्य और उनके न्यूनतम अर्थ-तत्त्व और ध्वन्यात्मकता को अधिक-से-अधिक उपयोग में लाने का प्रयास किया। लेकिन यह समझना ठीक नहीं होगा कि प्रतीकवादी आन्दोलन लेखक कवियों का इस दृष्टि से ठीक एक ही उद्देश्य था। बोदलेयर एक चरम यथार्थ की बात कहता है, उसके अनुसार कविता में निहित अर्थ का उसके साथ सादृश्य है। बोदलेयर के इस मत को स्वीकार करने पर कविता अपने-आप में स्वतंत्र और निरपेक्ष नहीं मानी जा सकती। पो ने भी कविता की गीतधर्मिता की जो बात कही है उसमें उसने संकेत किया है कि उस गीतधर्मिता में एक रहस्यात्मक आध्यात्मिक अर्थ छिपा है। मालार्मे ने कविता की निरपेक्षता और अपने-आप में स्वतंत्र होने की जो व्याख्या की है उसका सारांश यह है कि एक बिन्दु पर पहुँचकर शब्द अपने-आप ही अर्थ की सृष्टि करने लगेंगे। उस अवस्था में पहुँचने पर शब्द एकदम

स्वतंत्र हो जाएँगे, यही सब कि कवि की सुचिन्तित प्रक्रिया के भी बाहर हो जाएँगे। परम्परा से जिसे कविता की विषयवस्तु कहा जाता है वह भी मालामाल के लिए प्रायः अपना अर्थ खो बैठी है। कविता जिस माध्यम से अपने को प्रकाश करती है वही उसके लिये अत्यधिक महत्त्व का हो जाता है। वात्स्येयी तो कविता की रचना प्रक्रिया में कविता से भी अधिक रुचि रखता है। वात्स्येयी के मत से कविता का जो महत्त्व है एवमात्र वही विद्युद कविता में रह जाता है और सभी तरह निरोहित हो जाते हैं। कविता को वह समीत के गगन स्नायुषो पर स्निग्ध प्रभाव डालने वाली मानता है। बाद में वात्स्येयी ने यह स्वीकार किया है कि विद्युद कविता के सबंध में जो उतने खान बही है वह उसने आध्यात्मिक अर्थ को ध्यान में रखकर नहीं बही है। बस वह यह मानता है कि कविता की आवश्यकता यही बही आत्मों जिसमें मय और अर्थ तथा भाव और स्वर जिस प्रकार आत्मा और शरीर का संबंध है उसी प्रकार एक हो जायें। अंग्रेजी के प्रतीकवादी कवियों पर वो का उतना प्रभाव नहीं पड़ा। यौट्स ने तो वो की उन्नत रचनाओं को घटिया हो कहा है जिन्हें पढ़कर जोड़ते-पड़ते फट्टा उठा था। अंग्रेजी के प्रतीकवादी कवि फाम्सीसी प्रतीकवादी कवियों से अधिक प्रभावित हैं।

सन् १९०१ ई० में ब्रैंडले ने अपनी पुस्तक 'पोएट्री फॉर पोएट्रीज सैक' (Poetry for Poetry's sake) में विद्युद कविता का यह अर्थ लगाया है कि इसमें वस्तु-विषय और रूप-विधान में सादृश्य होता है। ब्रैंडले का कहना है कि कविता जब भाव की अनुगामीनी होती है और विद्युद रूप से काव्यात्मक होती है तब ही वस्तु-विषय और रूप-विधान दोनों का तादात्म्य देख पाते हैं। उसकी विद्युदता की परीक्षा उसके अनुसार यह है कि कविता अपने प्रभाव को जैसी वह है उसी रूप में व्यक्त या संप्रेषित करती है। अन्य प्रकार के प्रभाव को संप्रेषित या व्यक्त करने में यह जितना ही असमर्थ होगी उतना ही विद्युद बही जाएगी। सन् १९२४ ई० में आर्चं मूर ने 'Pure Poetry' (विद्युद कविता) के नाम से एक काव्य-संग्रह प्रकाशित किया। उसकी भूमिका में मूर ने उसमें संग्रह की हुई कविताओं के चयन का आधार स्पष्ट किया है। उसने बतलाया है कि वे कविताएँ किसी भी प्रकार के विचार या भाव से मुक्त हैं। शब्दों की गीत-घमिला को विद्युद कविता में स्वीकार करने पर भी उसे वह उतना महत्त्व नहीं देता। उसने विषयवस्तु पर बल दिया है। कविता में कवि के व्यक्तित्व को वह नहीं आने देना चाहता और न कविता में अपूर्ण भावों के समावेश का ही वह पक्षपाती है। उसके अनुसार विद्युद कविता वही है जो मूर्त और निश्चित हो तथा वस्तुपरक हो। मूर ने विद्युद कविता में वस्तुगत पहलू को महत्त्व दिया है और उसे स्पष्ट करते हुए कहा है कि कवि जिस चीज की सृष्टि करता है वह

उसके व्यक्तित्व से बाहर भी है। कविता के लिये भावों को बह्य अनावश्यक मानता है।

इस दृष्टि से विचवादी कविताओं को विशुद्ध कविता कहा जा सकता है क्योंकि कविता के लिये विचवादी कवि एवमात्र विषय पर बल देते हैं और छंद तथा तुल्य का वर्जन करते हैं। हमने पहले देखा है कि विशुद्ध कविता में कुछ तत्त्वों को आवश्यक माना जाता है और अन्य तत्त्वों को अनावश्यक मानकर छोड़ दिया जाता है। विचवादी ऐसा करते हैं लेकिन अपनी रचना का कहीं भी उन्होंने विशुद्ध कविता कहकर परिचय नहीं दिया है। अस्पष्टता और अभिव्यक्ति की प्रतीकवादियों ने विशुद्ध कविता के लिए सहायक माना लेकिन विचवादिता ने विषय के पूरी तरह छोड़ और स्पष्ट होने पर बल दिया। विषयाधी विचारों, भावों को तो कविता में नहीं आने देना चाहते लेकिन बिंबों के प्रस्तुत करने में वे अस्पष्टता के पक्षपाती नहीं हैं। वे वस्तु (objects) और शब्द-चयन (diction), शैली को कविता में स्थान देते हैं, जो तथा उन्नीसवीं शताब्दी के कवि इन्हें 'अशुद्ध' मानते हैं। आगे दोनों ने 'ला पोएज़ी पिओर' (१९२६ ई०) में कविताका सद्यः प्रार्थना से जोड़ा है। उसने उसकी रहस्यात्मकता पर बल दिया है। उसके अनुसार मूल और अवायवीय कविता में भिन्न भिन्न तत्त्व, जैसे भाव, विषय आदि होते हैं। अमूर्त विशुद्ध कविता की बात वह बेकार मानता है। यह कहता है कि वस्तुओं की प्रकृति में अमूर्तता नहीं है। राबर्ट पेन वारेन विशुद्ध कविता के सिद्धान्त को व्यवहार में ठीक नहीं मानता। इसलिये ने इस सिद्धांत को उन्नीसवीं शताब्दी का कविता संबंधी मौलिक सिद्धान्त कहा है। उसने इसे इस अर्थ में आधुनिक माना है कि इसमें काव्य के माध्यम को महत्त्व दिया गया है और शक्त-विषय के बारे में उदासीनता दिखाई गई है। लेकिन आज की कविता के लिये यह इसे उपयोगी नहीं मानता।

विशुद्ध कविता की आज जो चर्चा हो रही है उसमें विशुद्ध कविता के सिद्धान्त पहले से भिन्न हो गए हैं। जैसे मैक्स ईस्टमैन 'दी लिटररी माइन्ड' में विशुद्ध कविता को चेतना को दीप्त करने का विशुद्ध प्रयास मानता है। ईस्टमैन की दृष्टि में भाव, विचार (ideas) को कविता क्षति पहुँचाती है जबकि पौ की दृष्टि में भाव कविता को क्षति पहुँचाते हैं। इसलिए दोनों ही कविता से भाव के महिष्कार की बात कहते हैं यद्यपि दोनों के कारण भिन्न हैं। ईस्टमैन के मत से केवल वैज्ञानिक ही किसी विषय के संबंध में विचार रख पाते हैं, अन्य साधारण लोगों को इसके लिए दूसरों पर निर्भर करना पड़ता है। उसकी दृष्टि में साहित्य में कोई निश्चित सत्य नहीं होता और अपेक्षाकृत वह काव्य के लिए कम महत्त्व का है। लेकिन ईस्टमैन कविता के संबंध में यह मानता है कि वह चेतना को दीप्तिमान करता है। इस प्रकार मैक्स ईस्टमैन की विशुद्ध कविता

को परिभाषा का यह रूप होगा कि विमुक्त कविता चेतना को दीप्तिमान करने की विमुक्त प्रवेष्टा है और चेतना की उस दीप्ति का न भावो या विचारो से मतलब है और न उसमें भावो या विचारो के प्रति किसी प्रकार की विशेष दृष्टिमगी हो रहती है। वैसे ईस्टमैन ने सभी शब्दों को कविता के उपयुक्त नहीं माना है। जिन शब्दों को वह कविता के उपयुक्त मानता है उसका अर्थ यह हो जाएगा कि जो चेतना दीप्त होती है वह सुन्दर या वाछनीय वस्तु की चेतना है।

विमुक्त कविता के संबंध में जो सिद्धान्त प्रतिपादित किए गए हैं उनमें हर्बर्ट रीड सहमत नहीं है। विमुक्त कविता के सिद्धान्त का प्रतिपादन करने वालों की मान्यता है कि कविता को छोटे आकार प्रकार का होना ही है क्योंकि लंबे काल तक कवि अपनी अनुप्रेरणा को नहीं बनाए रख सकता। हर्बर्ट रीड ने इस तरह की मान्यता को एक प्रकार का ऐसा सिद्धान्त कहा है जिसमें भाव अह को ही सब कुछ माना जाता है। वस्तु और उसके धर्म तथा गुण को यह सिद्धान्त एक मजलमा देता है। रीड का कहना है कि विश्व ने जिसे कविता माना है उसके बदले इस सिद्धान्त के मानने वाले कविता की प्रागुभवादी (a priori) व्याख्या करते हैं अर्थात् ऐसी व्याख्या करते हैं जो अनुभवसिद्ध नहीं है। इस सिद्धान्त की वजाहत करने वाले रीड के अनुसार कविता की परिभाषा नहीं करते बल्कि कविता की एक विशेष जाति (अर्थात् विमुक्त कविता) की परिभाषा करते हैं। अगर शब्दों की गौतमिता, विव और रूपन (मेटाफर) की कविता की रक्त-प्रवाही घमनिर्वा स्वीकार कर भी लिया जाय और यह कि उनके बिना एक क्षण के लिये भी कविता के अस्तित्व की कल्पना नहीं की जा सकती, फिर भी यह स्वीकार करना ही पड़ेगा कि इनसे परे सरपना (गठन) और भाव भी हैं। सरपना (गठन) शब्दों को एक रूप या ढाँचे में निबद्ध करना तथा सजाना है और भाव कविके विचारों को एक प्रक्रिया में विस्तार देना है, और जिस प्रक्रिया से या जिस प्रक्रिया के चलते-चलते शब्द रूप ग्रहण करते हैं। इसका मतलब यह है कि जब तक रूप-विधान की सहजानुभूति या अंत प्रेरणा न होगी तब तक न शब्द होंगे और न उनमें निहित समीतात्मकता, न तत्काल सम्मूर्तित होने वाले ध्रुव होंगे और न रूपक ही होंगे जो शब्दगत अर्थ से अधिग्रह अर्थ अपने में समाहित किए हुए रहते हैं। इस रूप विधान की सहजानुभूति या अंत प्रज्ञा (intuition) को रीड ने आकार प्रकार, मौलिकता, योग्यता, तनाव, कसाव आदि से संपर्कित सबेग (emotion) कहा है। अंत प्रज्ञा के साथ-साथ कवि का सतत चलने वाला अन्वेषण भी प्रियासील रहता है और यह एक शब्द से दूसरे शब्द, एक पंक्ति से दूसरी पंक्ति, एक छन्द ■ दूसरे छन्द (stanza) और एक अध्याय से दूसरे अध्याय तक तब तक चलता रहता है जब तक कि वह अन्वेषण संपूर्ण रूप से निर्योप न हो जाय।

इसी प्रसंग में हर्बर्ट रीड ने लंबी और छोटे आकार-प्रकार की कविता की

सर्जनारम्भ प्रक्रिया पर प्रकाश डालते हुए यह बतलाया है कि क्यों यह इस बात को स्वीकार करने को तैयार नहीं कि कविता को छोटे आकार-प्रकार का होना ही चाहिए। उसका कहना है कि प्रगीतों में रूप-विधान और भाव दोनों घटमान रहते हैं, लेकिन वे प्रच्छन्न या परोक्ष रूप में ही रहते हैं। (कवि के मन में) कविता की स्थिति या अवधि प्रगीतों में इतनी सक्षिप्त होती है और सवेग इतने सात्वतिक होते हैं कि उनमें वास्तव्यमान को हम देख नहीं पाते। भाव और रूप-विधान सर्जनारम्भक प्रक्रिया में एक-दूसरे से घुल-मिल जाते हैं। जब रूप-विधान भाव पर हावी होता है तब कविता को वास्तविक रूप में छोटे आकार-प्रकार का कहा जायगा और अगर भावधारा इतनी उत्तमनदार और विस्तार वाली हुई कि चेतना (मन) उसे राड-रूपों में ग्रहण करने को बाध्य होती है और भल में उन्हें समबद्ध कर एक व्यापक दृष्टि में गजाती है तब कविता 'सधी कविता' कही जायेगी। रीड ने छोटे आकार-प्रकार वाली कविता को तुलना भील के शान्त सौन्दर्य से की है और लघी कविता की तुलना एक स्रोतरिबनी के सौन्दर्य से की है जिसका पीछा हम उसके समुद्र में मिलने तक करते हैं। सम्पूर्ण धारा को हम एक नहीं देख पाते लेकिन उसकी निरंतरता का हमें सदा ज्ञान बना रहता है। यह धारा रूप बदलने पर भी एक ही है, वही है। भागे बवते हुए हम उसके संगीत को बराबर सुनते जाते हैं। अतएव रीड प्रतीकवादियों की इस बात को स्वीकार नहीं करता कि कविता छोटे आकार-प्रकार की होने पर ही कविता बनी रह सकती है।

मिथक और आद्यरूप

(क) मिथक

आज की कविता और आलोचना का एक अत्यन्त प्रिय और महत्व का विषय 'मिथक' (myth) हो गया है। प्रतीकवाद की दृष्टि में साहित्य के अध्ययन का परिणाम यह हुआ है कि आदिम मानव के प्रतीकों के प्रति लोगो में यद्वा का भाव बढ़ा है और विशेष रूप से उसके मिथको और दन्तकथाओं को बड़े ध्यान से समझने का प्रयत्न किया जाने लगा है, क्योंकि ऐसा विश्वास अब किया जाने लगा है कि उनके अध्ययन से आदिम मन के राग विराग, आशा-आशाशा को बहुत दूर तक जाना जा सकता है। ऐसा समझा जाता है कि उनसे द्वारा आदिम मानव-समाज ने अपने-आपको अभिव्यक्त करना चाहा है। सन् ईसवी की अठारहवीं शताब्दी के द्वितीय दशक में विको (Vico) ने इस बात पर पहली बार बल दिया कि आदिम मनोभाव अनिवार्य रूप से कथित्वमय होता है।

पाण्डे का कहना है कि मन दुश्चिन्ता जगत् को हू-ब-हू प्रतिबिम्बित करने वाला दर्पण नहीं है, बल्कि वह एक त्रियारमक शक्ति है। मन अपनी इस क्रियाशीलता के कारण दोल पड़ने वाले जगत् की वास्तवता के चित्रण तथा उसने रूप-निर्माण की प्रक्रिया को भी प्रभावित करता है। अगर कान्ट के इस मत को स्वीकार कर लिया जाय तो आदिम समाज के प्रतीकों को व्यर्थ का नहीं समझा जा सकता जैसा कि मैक्समूलर ने कहा है। मैक्समूलर ने इन मिथको और प्रतीकों को सर्वर, अर्थहीन और भूर्खतापूर्ण कहा है। जैसा कि हमन ऊपर कहा है कि कान्ट के मत को अगर स्वीकार कर लिया जाय तो यह मानना पड़ेगा कि आदिम मनुष्य के प्रतीक उसके द्वारा देखे जाने वाले सत्य को रूप देते हैं।

'मिथक' शब्द में इतना व्यापक अर्थ निहित है कि इसका ठीक-ठीक परिचय या परिभाषा बताना कठिन है। फिर भी मोटे तौर पर साधारण भाव से मिथको की परिभाषा कुछ इस प्रकार से की जा सकती है—मनुष्य अथवा मनुष्य के अस्तित्व के पहले उस पार के कुछ ऐसे पहलू जो अन्तरात्म मनुष्य के छिपे अवस्थित हैं उनको अभिव्यक्ति देने वाली कहानी अथवा कहानी के शक्तियों की समष्टि

को मिथक कहेंगे । उन पहलुओं को ये मिथक प्रतीक के रूप में प्रस्तुत करते हैं । एरिस्टाटल ने 'पोएटिक्स' में मिथक (myth) शब्द का प्रयोग कथानक, आख्यान-मूलक रचना तथा मनगढ़त कथा के लिए किया है । मिथक, वृत्त अथवा कहानी है और यह सर्वमूलक अवतल्य और विवेचन से उत्पन्न है । यह बुद्धिमूलक नहीं है और सहजात वृत्ति मजात है । सुव्यवस्थित दर्शनशास्त्र की बारीकियाँ इसमें नहीं हैं ।

मिथक वास्तव में धर्म संबंधी शब्द है । ऐतिहासिक दृष्टि से देखने पर मिथको का संबंध धर्म-नार्य (सर्वपाद) से जुड़ जाता है । कर्मकांड के बाद की अवस्था में ही मिथको के सर्जन का अवसर आता है । धर्म-नार्य ही मिथको की प्रेरणा के स्रोत हैं । जैसे यह कहना भी गलत नहीं होगा कि उनके बीच अन्वोग्याभेद संबंध है । धार्मिक विधि-विधान का जैसे मिथक आख्यानमूलक रूप है । पिछले पचास वर्षों में नृतत्वशास्त्र के क्षेत्र में जो अनुसन्धान हुए हैं उनसे ज्योत्साओं ने जो परिणाम निकाले हैं उनमें यह बात बहुत दूर तक स्वीकार कर ली गई है कि मिथको की मूल्य धार्मिक विधि-विधानों पर आधारित है । मनुष्य के जीवन में आने वाली आपदाओं विपदाओं, जैसे—मृत्यु, रोग, प्राकृतिक शक्तियों के विषमम से फसलों और पशुओं को हानि आदि से इन धार्मिक कृत्यों द्वारा रक्षा हो सकती है । प्राचीन काल से ही ऐसा विश्वास चला आ रहा है । इसी प्रकार कृषि की उत्पत्ति, पशुपतित्पत्ति तथा सन्तान भादि के साथ समाज के मंगल के लिए इन धार्मिक अनुष्ठानों का सहारा लिया जाता था । मिथक कुछ इस प्रकार के आख्यान हैं जिनके द्वारा समाज बच्चों के लिए इस जगत् और जीवन के रहस्यों की व्याख्या करता है ।

आदिम-युग के ये धार्मिक कृत्य मातृहिक जीवन के अंग थे और सभी उम्र में अंग ग्रहण किया करते थे । ये अनुष्ठान व्यक्तिनिष्ठ नहीं थे, इन धार्मिक उत्सवों और समारोहों में पूरा समाज निमग्न हो जाता था । विभिन्न ऋतुओं के उत्सव, कृषि संबंधी नाचा प्रकार के कार्य जैसे बुआई, गेहों का बाटना और अन्न इकट्ठा करना आदि समाज के लिए आनंद मनान तथा मृत्यु-भीत में उत्साहित होने के अवसर प्रदान करते थे । इन अवसरों पर प्रकृति की शक्तियाँ—देवी-देवताओं—की प्रशंसा करना उनका मुख्य उद्देश्य होता । इन देवी-देवताओं, प्रकृति की शक्तियों की जो मानवीय वस्त्रना थी उसीके अनुरूप भाषा अपन दण से उन्हें अभिव्यक्ति देती थी । आदिम काल की उस भाषा का रूपकात्मक होना स्वाभाविक था और यह भी सही है कि उस समय सजा, विशेषण आदि का अन्तर नहीं हुआ होगा । उस समय मनमानी वस्त्रना और वर्णनीय यथार्थ वस्तु में भेद करने का अवकाश प्राप्त नहीं ही होगा । मिथकों का इसी प्रकार प्रारम्भ भ उदय हुआ होगा । इन स्पष्ट परम के लिए पाश्चात्य ज्योत्साओं ने वेद में आए 'अग्नि' शब्द का उदाहरण

दिया है। 'अग्नि' शब्द देवतावाची है और अन्य देवताओं ने बीच अग्नि का अपना एक अलग स्थान है। वह अधिकारको दूर करने वाला है, दुष्टों को जलाकर उनका विनाश करने वाला है, विपत्तियों को दूर कर मंगल करने वाला है। अतएव ये प्रतीकात्मक शब्द बहुत-से अर्थों के वाहक होते हैं और बहुत अधिक स्पष्ट नहीं होने के कारण कविता के लिए सपेक्षित उपकरण होते हैं। दूसरी ओर इन प्रतीकों में बहुत-से अर्थों के साथ-साथ ऐसे भी अर्थ वर्तमान रहते हैं जिनका आपस में कोई सामंजस्य नहीं होता। कहानी के रूप में मिथकों की सृष्टि यही होती है। उन विभिन्न अर्थों को स्पष्ट देने और उनमें सामंजस्य स्थापित करने की प्रेरणा मिथकों को जन्म देती है। कहानी के रूप में ये मिथक अर्थों को स्पष्ट देने और असम्बद्ध अर्थों में सामंजस्य स्थापित करने में अत्यधिक सफलता-लाभ करते हैं। प्रतीकात्मक शब्दों में निहित विभिन्न 'अर्थ' इन मिथक-कथाओं में जीवन्त रूप धारण कर लेते हैं।

कैसरे (Cassirer) का कहना है कि मनुष्य की आवश्यकताएँ, उसके प्रयोजन और उद्देश्य प्रतीकों को जन्म देते हैं। हमने ऊपर देखा है कि आदिम-युग के मनुष्य किस प्रकार प्रकृति की शक्तियों और देवी-देवताओं को अपनी वस्तुता के अनुरूप स्थापित करते थे। ये प्रतीकों के रूप में ही अभिव्यक्त होते थे। उन लोगों के लिए देवी-देवता और उनके प्रतीक अभिन्न थे, वतएव प्रतीक ही वास्तव हैं। वे वास्तवता के पटलू नहीं हैं। प्रतीकों में नाम और पदार्थ, विषय और वस्तु का पूर्ण एकीकरण, पूर्ण तादात्म्य होता है। प्रतीकों को वह नाम और पदार्थ का मिलन-स्थान नहीं मानता। आदिम-युग के मनुष्य के लिए यह कहा जा सकता है कि उनमें अहं बोध अपना अहं-बोध के अभाव की बात कहना कोई अर्थ नहीं रखता। जिसे बोध हो रहा है और जिस 'वस्तु' का बोध हो रहा है इस द्वैत भाव के मूल में सर्व, मनन और विमर्श है। आदिम-युग के मनुष्य के लिए 'वस्तु' और उनमाद्योतक शब्द भिन्न नहीं हैं। उसका मस्तिष्क इस भिन्नता-बोध को पट्टण कर पाने में असमर्थ रहता है। उसका जो मिथकपरक प्रत्यक्ष ज्ञान है जो देवी देवता हैं, वे शब्दों में सुस्थिर होकर सापेक्ष दृष्टि से स्थायित्व-लाभ करते हैं। इसीलिए देवता का नाम देवता से भी अधिक प्रभाव रखता है। कैसरे मानता है कि मनुष्य की अनुभूति को नाम के जैसा एक आश्रय चाहिए जिससे सहारे वह टिकी रह सकती है और भविष्य में अपना प्रभाव विस्तार कर सकती है तथा अपने ही जैसी भिन्न-अर्थों वाली अनुभूतियों के आश्रय स्थलों के साथ मिलकर एक नया कुछ दे सकती है। ये आश्रय-स्थल नाम या शब्द हैं। शब्दों के सहारे ही अनुभूतियाँ स्थायित्व-लाभ करती हैं। ये शब्द ही प्रतीक हैं। मनुष्य इसलिए मनुष्य है कि ऐसे प्रतीकों के निर्माण की उम्र में क्षमता है।

मिथक बहुत-से 'अर्थों' की ओर संकेत करता है और वे 'अर्थ' बहुत-से क्षेत्रों में

हैं। ये क्षेत्र हैं धर्म, ग्रामगीत, नृत्यशास्त्र, समाजशास्त्र, मनोविश्लेषण तथा ललित कला। मिय इतिहास, विज्ञान, दर्शनशास्त्र, अन्योक्ति आदि वा परिपथी है। इसीलिए मिथक (myth) शब्द का प्रयोग बड़े हल्के भाव से बाद में होने लगा था जिसका अर्थ यथोक्त-कल्पित, सत्य से परे समझा जाने लगा। यही कारण है कि ईसावी सन् की सत्रहवीं और अठारहवीं शताब्दी में इस शब्द का व्यवहार बहुत नाम-गौं सितोडवर होता था। वह काल नये-नये विचारों का था। उस युग की दृष्टि में मिथको का न कोई ऐतिहासिक और न कोई वैज्ञानिक मूल्य था। विको (Vico) ने मिथको के सवय में जो विचार प्रकट किए उनसे लोगों का ध्यान मिथको की ओर आकृष्ट हुआ। और बाद में तो मिथको को भी कविता के समान एक प्रकार का सत्य अथवा सत्य जैसा माना जाने लगा। यह भी गमभा जाने लगा कि ऐतिहासिक और वैज्ञानिक सत्य की बहुत-सी कमियों को मिथक पूरा कर देने। विको ने मिथक को एक प्रकार की काव्य-भाषा कहा है। उसने मिथको की मरचना (गठन) और तर्कसंगति को अपनी निज की विशेषता कहा है। उसका यह भी कहना है कि आदिम समाज के लिए मिथक ही एकमात्र भाषा जैसे थे। मिथका के माध्यम से वह अपने को अभिव्यक्त करता था। विको का अनुमान है कि भाषा पहले सवेती में प्रारंभ हुई। उसने बाद उसका विवाम मिथको और आलंकारिक भाषा में हुआ। आज की भाषा उसके बाद ही विकसित हुई। आदिम मानव को लेकर आज जो अध्ययन हो रहे हैं उनसे विको के बहुत-से मतों का समर्थन हो जाता है अतएव आज विको का जो महत्त्व हो गया है वह पहले कभी नहीं था।

मिथक के सवय में हर्डर, वॉल्फरेर, वेज आदि ने महत्वपूर्ण कार्य किए हैं। उनकी मिथक-नवधी भाषाओं से परिचय प्राप्त कर लेना आवश्यक है। ज० जो० हर्डर ने भाषा की उत्पत्ति के मूल में मिथको की प्रक्रिया बतलाई है और बतलाया है कि कविता अपने में मिथको की गत्यात्मकता बनाए हुए रहती है। हर्डर ने मिथको से भाषा के उत्पन्न होने की बात जो कही है उसमें अनंस्ट कैंसिरेर सहमत नहीं है। उसका मत है कि दोनों में से कोई किसी से नहीं निकला है। उनसे अनुसार भाषा और मिथक एक ही ढाल की दो शाखाएँ हैं। यही ढाल स वॉल्फरेर का तात्पर्य प्रतीकीकरण का आवेग और अन्त प्रेरणा है। सामान्य दृग्निधानुभूति की तीव्रता और ग्राह्यता ही वह आवेग और अन्त प्रेरणा है। कैंसिरेर ने कविता से सवय में जो कुछ कहा है उसने अनुमार उगम आदिम भाषा (Primordial Language) और सवेगात्मक अनुभूति का साहचर्य और संयोजन है। वॉल्फरेर का कहना है कि वक्ता जिस 'विशुद्ध' संवेदना (feeling) को अभिव्यक्त करती है वह मात्र वक्ता का व्यक्तिगत संवेग (emotion) ही नहीं होती। वॉल्फरेर और मिसेज़ लैंगर दोनों ही कविता और मिथक को भिन्न मानते हैं।

हर्बर्ट रीड ने भी मिथक और कविता के अन्तर पर प्रकाश डालने का प्रयास किया है। हर्बर्ट रीड का कहना है कि मिथक अपने बिम्ब-विधान और रूपकालम्बता के कारण अपना स्थायित्व बनाए रखते हैं। इस बिम्ब-विधान और रूपक का शब्दों के माध्यम से किसी अन्य भाषा में रूपान्तरण संभव है। मिथक में सारतत्त्व (essence) की प्रकृति ही प्रसार और फैलाव की है। लेकिन कविता अपनी भाषा के कारण स्थायित्व-लाभ करती है। कविता का सारतत्त्व उसकी भाषा में निहित है। उसका दूसरी भाषा में रूपान्तर नहीं हो सकता। भले ही किसी भाषा की कविता के बिम्ब विधान और रूपको को दूसरी भाषा में उतारा जा सके, लेकिन यह बहुत ही कम देखने को मिलता है कि एक भाषा की कविता दूसरी भाषा में रूपान्तरित होकर उसी प्रकार को काव्यमयता बनाए रखे। कविता की भाषा और विज्ञान तथा तर्कमूलक भाषा की प्रकृति भिन्न होती है। जब तर्क-संगत विचार और तात्पर्यता विकसित को प्राप्त होते हैं तब भाषा में निहित सवेगात्मकता विनष्ट होने लगती है और वह विज्ञान की भाषा के निकट जाने लगती है। उसकी सम्पूर्णता की विशेषता क्षीण हो जाती है। विज्ञान की भाषा अमूर्तता का गुण लिए हुए रहती है। इस प्रकार भाषा की समृद्धि ख़ास हो जाती है। विज्ञान की भाषा बिना हाड-भास के काल-वैसी होती है, लेकिन कलात्मक अनिव्यक्ति की भाषा न केवल अपने भीतर भाषा की मूलभूत सर्जनात्मक शक्ति को सुरक्षित रखती है बल्कि वह नवीनता को भी प्राप्त होने में समर्थ होती है।

वैसिरेर और मिसेज लैंगर दोनों ही मिथक को तात्त्विक विचारों की आदिम अवस्था मानते हैं। उनका कहना है कि कालक्रम से मिथकपरक धारणा और प्रत्यय का स्थान बुद्धिमूलक चिंतन ले लेता है। विलबुर अर्बन यह मानने की सैमार नहीं कि कला और धर्म आदिम भाषा व्यवहार करते हैं। वैसे बहुत-से लेखकों ने कविता और धर्म दोनों के लिए मिथकों की उपयोगिता पर बल दिया है, लेकिन धर्म और कविता दोनों एक नहीं हो सकते। इसके संबंध में बिको (मनु १७२५) का मत ध्यान देने योग्य है। हमने पहले ही देखा है कि उसकी दृष्टि में आदिम मनोभाव मूलतः कवित्वमय होता है। उसने अपनी बात को स्पष्ट करने के लिए कहा है किम तरह कविता में अष्ट पदार्थों को जीवधारियों की तरह चित्रित किया जाता है, और उमभ इच्छा और आवेग आदि का आरोप किया जाता है उगी प्रकार आदिम युग का मनुष्य स्वाभाविक रूप से बड़े महज भाव से प्रकृति के अष्ट पदार्थों में इच्छा आवेग दुर्धर्म शक्ति का प्रत्यक्ष करता है। आदिम युग के मनुष्य की भाषा उम अवस्था में तर्कमूलक नहीं थी और वह धार्मिक विधि विधानों में ही रूप ग्रहण कर सकती थी। उसके अनुसार मिथक और कविता दोनों की सृष्टि में इन दोनों विशेषताओं का बहुत बड़ा हाथ है। बिको का कहना है कि धार्मिक कृत्या ने बाद में चलकर कविता में लय और छन्द

का रूप से लिया है। यहाँ यह ध्यान रखना आवश्यक है कि आदिम युग के धार्मिक कृत्यों में नृत्य, गीत और अंग-भञ्जलन तथा भगिमा आदि का निगिष्ट स्थान था।

रिचार्ड चेज़ ने अपनी पुस्तक 'दि क्वेस्ट फॉर मिथ' में मिथक (मिथ) शब्द का प्रयोग जिस तरह से किया है उससे स्पष्ट हो जाता है कि उसने उसमें निहित 'भूत्यों' को अपनी आत्मा से ओझस नहीं होने दिया है। मिथक को वह बला ही मानता है। उसका कहना है कि कविता और मिथक की उत्पत्ति मनुष्य की एक ही प्रकार की आवश्यकता की पूर्ति के लिए होती है। दोनों ही एक प्रकार की प्रतीकात्मक सरचना (गठन) का प्रतिनिधित्व करते हैं। दोनों ही एक प्रकार की सभ्रम या श्रद्धा के भाव तथा विस्मय से हमारी अनुभूति को अनुप्राणित करते हैं और एक ही प्रकार से भावों के विरेषण (catharsis) में क्रियाशील होते हैं। चेज़ ने मिथको की जब कला कहा है और किसी काल में मिथको ने मनुष्य के भीतर के भयकर पशु को दृशीभूत किया था तो इसका अर्थ यह ही होता है कि इसी प्रकार कला भी आज यह कार्य कर सकती है। वह मानता है कि कला का आधार धार्मिक विश्वास नहीं है। अतएव उसने निगिष्ट होने पर भी नला जीवित रह सकती है। चेज़ इस मत का विरोधी है कि मिथको में प्रारम्भ में धार्मिक विश्वास निहित था। इस दृष्टि से कैसरेर और सैगर से उसका मत नहीं मिलता। ये दोनों ही इस बात में विश्वास करते हैं कि सद्युक्त के वास्तविक मिथक में निहित कल्पना में धर्म-विश्वास की कोई न कोई क्रिया वर्तमान रहती है। चेज़ के दंसा सोचने का कारण मभवत यही है कि अगर इस बात को स्वीकार कर लिया जाए कि मिथको में धर्म-विश्वास निहित है तो वे आज के मनुष्य के लिए किमी काम के नहीं रह जाएंगे।

आज के आलोचक और कवि अपनी रचनाओं में इन मिथको का उपयोग करने लगे हैं। इन मिथको में वे अपने काम की बहुत सी चीजें पाते हैं, जैसे विम्ब, आयरूप (archetype), आदिमकालीन विश्वास, सामाजिक और लोकोत्तर पटनाएँ तथा आख्यान आदि। कैसरेर और मिसेज़ संवर कविता और मिथक को भिन्न मानते हैं। उनका कहना है कि दन्तकथा, मिथक और परियों की कहानी को कला नहीं कहा जा सकता। वैसे इन्हें व कला का स्वाभाविक उपकरण मानते हैं। लरिआ आज के बहुत-से आलोचक साहित्य और मिथको के संबंध को आलोचना का एक नया मूल सिद्धान्त मानते हैं। मिथका के संबंध में ऐसी एक धारणा है कि किमी काल का मनुष्य केवल काल्पनिक और अमूर्त वस्तुओं को लेकर नहीं रह सनता, अतएव यह सत्य समय अपने लिए यथार्थ, लौकिक जगत् से संबंधित मिथक तैयार करता रहता है। चाहे वह कृषि के यचाने, रोम और भय से मुक्ति पाने के लिए देवी-देवताओं का रूप से यथवा आधुनिक काल

मे सावंभोम उन्नति, प्राणीमात्र की समानता, शोषण से भुक्ति पाने के लिए विश्वव्यापी मजदूरों की हड़ताल (क्योंकि यह सब-कुछ संभव नहीं दीखता) आदि को लेकर मिथक की रचना करे।

मिथकों को आलोचना का आधार मानने वाले आज के आलोचक मनोविज्ञान और मनोविश्लेषण को अधिक प्राधान्य देने वाले हैं। इन आलोचकों पर नृतत्वशास्त्र के अनुसंधानों का बहुत प्रभाव पड़ा है। नृतत्वशास्त्र के इन अनुसंधानों के अनुसार धार्मिक विधि विधान (कर्मकाण्ड), मिथक और कविता किसी भी संस्कृति के प्रारंभिक काल में वर्तमान रहते हैं। मानव समाज इन्हीं मानवीय अभिव्यक्तियों के साथ प्रारंभ होता है और इन्हीं के सहारे उसका विकास होता है। मिथकों को प्रधानता देने वाले चौसवीं शताब्दी के समालोचक इस बात से और भी अधिक प्रभावित हुए हैं कि आज भी हम में से प्रत्येक के भीतर वह आदिम मानव छिपा बैठा है। सभ्यता के इतने विकास के बावजूद, विज्ञान की इस कल्पनातीत अग्रगति के बावजूद तथा विज्ञान की आधुनिकतम देन (रेडियो, टेलिविजन, द्रुतगामी हवाई जहाज, टेलिप्रिन्टर आदि) का उपयोग और व्यवहार करते रहने पर भी प्रत्येक रात को अति प्राचीन मिथकों के आदि प्रतीकों को वह मपने में पुनर्जीवित करता रहता है। मपनों का विश्लेषण करने वालों ने इस तरह की बहुत-सी जानकारी हमें भी दी है।

विषय, रूपक, मिथक प्रतीक आदि की उपयोगिता पहले के साहित्यकार रचना को अलङ्कृत करने में मानते रहें हैं। रेने बेलेक ने रूपकों और प्रतीकों के संबंध में कहा है कि साहित्य में 'अर्थ' और साहित्य की त्रिआशीलता मिथक और भेटाकर (रूपक) में अधिकेंद्रित है। उमका कहना है कि यह क्रियाशीलता रूपवात्मक चिंतन और मिथकों में आश्रय के रूप में वर्तमान है। आश्रय मूलक काव्य में पीछे मिथक परक भावना कायम करती रहती है। इसी तरह कविता का रूपक के रूप में चिंतन भी स्पष्ट रूप से देखने की मिलता है। ये सभी शब्द अर्थात् विषय रूपक मिथक प्रतीक आदि वास्तव में रूप विधान और विषयवस्तु के बीच में काम करते हैं। पहले इन दोनों को अलग कर विवेचन करने की प्रवृत्ति रही है। पहला उपमा (simile) और रूपक (metaphor) को अलग करने की वस्तु माना जाता था। अब फ्रायड के अनुसंधानों के बाद सभी चित्रों (images) को अचेतन को प्रकाश में लाने वाला समझा जाना लगा है। अतएव कविता के मध्य में कल्पना की त्रिआशीलता के नियमों के नए सिरे से अध्ययन की ओर जैसे मिथक संकेत कर रहे हैं। जो लोग यह विश्वास करते हैं कि मिथकों में कलात्मक सृजन के मूल तत्त्व को पाया जा सकता है वे यह दिखलाने का प्रयास करते हैं कि कविता की विशेषताओं का मिथकों की कितनी विचित्रता (विशेषताओं) के साथ साम्य है। फ्रायड

ने दिखलाया है कि स्वप्न की प्रक्रिया के साथ कविता की प्रक्रिया का कितना अधिक मेल है, जैसे, दोनों में ही कई विषयों का एक विषय में घुल-मिल जाना, जो देखने में अत्यन्त तुच्छ, नगण्य और साधारण तत्त्व लगता है, उसी को सम्पूर्ण के मर्म (वैशिष्ट्य) से सम्पन्न करना, एक ही तत्त्व को विभिन्न अभिप्रायों से मढ़ित कर उसे बहुत-से 'अर्थों' का वाहक बनाना आदि। विषयों को केवल पास-पास रख सकंभूलक सबंधों से परे हो जाना अथवा उनसे बच निकलना कविता और मिथक दोनों में ही सहज ही में देखने को मिलता है। फायड, युग और सभ्यता को अपना क्षेत्र बनाने वाले मूलस्वशास्त्र (anthropology) के अध्येताओं के अनुसंधानों और मतों का इन आलोचकों पर गहरा प्रभाव पड़ा है।

कैंसिरेर मिथक को अनुभूति को प्रत्यक्ष करते वा साधन मानता है। अगर इसे मान लिया जाय तो इसका अर्थ यह होगा कि कोई जरूरी नहीं कि मिथक कहानी हो अथवा उसमें कहानियों के तत्वों की समष्टि वर्तमान हो। लेकिन इसके विपरीत मत रखने वाले मिथक को विषुद्ध कहानी मानते हैं। इसी मत के कारण मिथक को कहानी तथा कल्पना-भ्रसूत मानने की खोब-प्रचलित धारणा बनी हुई है और यह समझा जाता है कि उसमें किसी प्रकार का तथ्य नहीं है।

चेज इसे मनुष्य की सर्जनात्मक कल्पना की कलात्मक सृष्टि मानता है। उसने अनुत्तर प्रारम्भवादीन मिथकों की सृष्टि करने वाले बयों में वे कवि-हृदय व्यक्ति कहानियों के रूप में मनुष्य और प्रकृति की शक्तियों की अभिव्यक्ति की उपस्थिति करते थे। इन कहानियों में बड़े बलस्वरूपों के साथ उन शक्तियों में निहित जटिलताओं का वर्णन किया जाता था और उनमें एक ऐसा प्रयास रहता था कि जिस प्रकार इन शक्तियों में तात्त्विक बँटाया जाय, जिस प्रकार मनुष्य के प्रति उन शक्तियों के विरोध को मिटाया जाय। यह प्रयास समाज के अंतर की आवाशाओं के अनुरूप था।

बहुत लोगो का कहना है कि यद्यपि मिथक में कहानी का तत्त्व वर्तमान रहता है, फिर भी कवि की कल्पना अथवा उसकी चेतना के द्वारा उसकी सृष्टि नहीं होती। इससे मूल की मनुष्य और सृष्टि में अन्तर की विशेष प्रकृति में दृढ़ता जा गवता है। यह मनुष्य के अचेतन में वर्तमान 'अर्थ' का वाहक है। अतएव मिथक के दो प्रकार के उत्पन्न को आसानी से समझा जा सकता है। एक तो वह अचेतन जहाँ अभी मूल, मिथक का स्पष्ट रूप प्रकट नहीं हुआ है और दूसरा, जहाँ मन समझ-बुझकर विशेष प्रयोजन के लिए मिथकों के रूप में कथा की सृष्टि करता है। पहला का नाम भौतिक मिथक कह सकते हैं और दूसरे को विशेष प्रयोजन की ध्यान में रख बनाया हुआ मान-बुझकर की हुई मिथक की सृष्टि।

भौतिक मिथक की सृष्टि के संबंध में युग का निम्नलिखित आत्र बहुत महत्व का हो गया है। युग में 'समूहगत अचेतन' (Collective unconscious) की

वात कहो है जिसमें आद्यविब अर्थात् आचरूप (archetype) बने रहते हैं। ये आचरूप ऐसे भाव हैं जिनमें तीव्र मवेदना का गाढ़ रंग बना रहता है। यह सर्वेदना व्यक्ति से परे समूह की है। उसमें अपने आपको विम्व्यात्मक रूपों में अभिव्यक्त करने की प्रवृत्ति होती है। विश्व-वृक्ष, स्वर्गिक पिता (Divine father), नरकोन्मुख पतन, पापों का धोया जाना, उपलब्धि का दुर्ग (castle of achievement), छद्मवेश म देवता, जादू के बसोभूत राजकुमार—इस तरह ने आद्यरूपात्मक भाव (archetypal ideas) बार-बार मानव-मन को आलोडित कर जाते हैं। भिन्न-भिन्न सृष्टियों के साहित्य को ये भाव कथारमक तत्त्व जुगाते हैं। दूर-दूर की मसूहियों में, भिन्न भिन्न जानियों के साहित्य में मिथक कथा-तत्त्व के प्रेरणा स्रोत रहे हैं। युग का बहना है कि ये मानव मन के अन्तर में बहुत गहरे में पड़े हुए मनुष्य की विस्मृतियों के गर्भ में अवस्थित हैं और मन शक्ति (Libido) की उन तब पक्ष है।

सभ्यता के विकास के क्रम में जब समाज बुद्धिपूर्वक चिन्तन से अधिक परि-
चाजित होने लगता है तब इन मिथकों का जैसे रूपान्तरण हो जाता है। महा-
काव्य का प्रणेता कवि उन्हें अपने ढंग से समाने-सवारने लगता है, उन्हें घटाना-
बढ़ाना है। बर्जिल की इनिड, रोबसपियर के टेम्पेस्ट तथा मिडूमबर नाइट्स ड्रीम,
मिल्टन के पैराडाइज लास्ट आदि में इन पुरातन कथाओं, मिथकों का सुन्दर
ढंग से उपयोग किया गया है। इलियड के वेस्टर्नड, गेटे के काउस्ट अथवा येट्स
की कविताओं में मिथकों का उपयोग हुआ है, लेकिन इन रचनाओं में मिथकों
का प्रयोग अत्यन्त अटिल हो गया है। उनमें वह अनगढ़पन नहीं है जो पहले की
रचनाओं में था। अब ये अधिक परिष्कृत और परिनिष्ठित हो गए हैं। लेकिन
अब इनमें योगसूत्र स्थापित करने वाली सुस्पष्ट चिन्ताधारा की खोज निकालना
कठिन हो गया है। अतएव कवि के लिए यह समस्या हो गई है कि किसी विषय-
वस्तु में निहित अर्थ को वह किस प्रकार अभिव्यक्ति दे। आज के परिवर्तित
समाज में पुराने वात से चल आते हुए मिथक आधुनिक बुद्धिपरक दृष्टि के कारण
अपनी ताड़गी खी धुरे हैं और नए मिथक की सृष्टि करने में कवि को कई कठि-
नाइयों का सामना करना पड़ रहा है। नए मिथक पुराने मिथकों के समान न
मन को छूने हैं, न रूप ग्रहण कर जीवन्त हो उठते हैं और न व्यापक रूप से समाज
को प्रभावित कर पाते हैं।

आज का रचनाकार जब मिथकों के सहारा लेने का प्रयास करता है तो
उसने उस प्रयास के मूल में यह भावना काम करती रहती है कि वह समाज से
निकट का संबंध स्थापित करना चाहता है। प्रतीकवादियों की तरह ये रचना-
कार अपनी अलग-अलग दुनिया बनाकर नहीं रहना चाहते। येट्स (Yeats) ने
जब मायरलेड की पौराणिक कहानियों के साथ अपने स्वयं के निमित्त मिथकों

मे दिखलाया है कि स्वप्न की प्रक्रिया के साथ कविता की प्रक्रिया का कितना अधिक मेल है, जैसे, दोनों में ही कई बिंबों का एक बिंब में घुल-मिल जाना, जो देखने में अत्यन्त तुच्छ, नगण्य और साधारण तत्त्व लगता है, उसी को सम्पूर्ण के मर्म (वैशिष्ट्य) से सम्मान करना, एक ही तत्त्व को विभिन्न अभिप्रायों से मंडित कर उसे बहुत-से 'अर्थों' का बाहुक बनाना आदि। बिंबों को केवल पास-पास रख तर्कमूलक सबधों से परे हो जाना अथवा उनसे बच निकलना कविता और मिथक दोनों में ही सहज ही में देखने को मिलता है। फायड, गुण और संस्कृति को अपना दौत्र बनाने वाले नृसत्त्वशास्त्र (anthropology) के अध्येताओं के अनुसंधानों और मतों का इन आलोचकों पर गहरा प्रभाव पड़ा है।

कौंसिदेर मिथक को अनुभूति की प्रत्यक्ष करने का साधन मानता है। अगर इसे मान लिया जाय तो इसका अर्थ यह होगा कि कोई जरूरी नहीं कि मिथक कहानी हो अथवा उसमें कहानी के तत्त्वों की समष्टि वर्तमान हो। लेकिन इसके विपरीत मत रखने वाले मिथक को विषुद्ध कहानी मानते हैं। इसी मत के कारण मिथक को कहानी तथा कल्पना-ग्रभूत मानने की सीख-प्रचलित धारणा धनी हुई है और यह समझा जाता है कि उसमें किसी प्रकार का तथ्य नहीं है।

चेड इसे मनुष्य की सर्वनात्मक कल्पना की कलात्मक सृष्टि मानता है। उसमें अनुसार प्रारम्भातीन मिथक की गृष्टि करने वाले कवि थे। ये कवि-हृदय व्यक्ति कहानियों के रूप में मनुष्य और प्रकृति की शक्तियों की भयकरता को उपस्थित करते थे। इन कहानियों में बड़े समत्वारपूर्ण ढंग में उन शक्तियों में निहित जटिलताओं का वर्णन दिया जाता था और उनमें एक ऐसा प्रयास रहता था कि किस प्रकार इन शक्तियों में तानमेल बँटाया जाय, निम्न प्रकार मनुष्य के प्रति उन शक्तियों के विरोध को मिटाया जाय। यह प्रयास मयाज के अंतर की आकाशाओं के अनुस्यूत था।

बहुत लोगो का कहना है कि यद्यपि मिथक में कहानी का तत्त्व वर्तमान रहता है, फिर भी कवि की कल्पना अथवा उसकी चैष्टा के द्वारा उठापी गृष्टि नहीं होती। इसमें मूल की मनुष्य और गृष्टि के अंतर की विनोद प्रकृति में दृढ़ता जा सकती है। यह मनुष्य का अन्तर्गत में वर्तमान अर्थ का वाक्य है। अतएव मिथक के दो प्रकार हैं उग की आकाशाओं से गमभा जा सकता है। एक तो वह अचेतन जहाँ अभी सत्य, मिथ्या का स्पष्ट रूप प्रकट नहीं हुआ है और दूसरा, जहाँ या गमभा-ग्रभूत विनाय प्रयाजन के लिए मिथक के रूप में कथा की गृष्टि करता है। पहला का तम मोड़ित मिथक कह सकते हैं और दूसरे को विनाय प्रयाजन की ध्यान में रख कल्पना द्वारा जात-ग्रभूत की हुई मिथकों की गृष्टि।

भौरिग मिथक की गृष्टि के मन्त्र में युग का मिश्रण आज बहुत महत्व का हो गया है। युग में 'समूहगत अचेतन' (Collective unconscious) की

वात कहो है जिसमें आर्चिबिब अर्थात् आधरूप (archetype) बने रहते हैं। ये आधरूप ऐसे भाव हैं जिनमें तीव्र संवेदना का गाढ़ा रंग बना रहता है। यह संवेदना व्यक्ति से परे समूह की है। उसमें अपने आपको विष्वात्मक रूपों में अभिव्यक्त करने की प्रवृत्ति होती है। विश्व-वृक्ष, स्वर्गिय पिता (Divine father), नरकोन्मुख पतन, पापों का धोया जाना, उपलब्धि का दुर्ग (castle of achievement), छद्मवेश में देवता, जादू के बन्धीभूत राजकुमार — इस तरह ने आधरूपात्मक भाव (archetypal ideas) बार-बार मानव-मन को आलोकित कर जाते हैं। भिन्न-भिन्न सृष्टतियों के साहित्य को ये भाव कपात्मक एतत्त्व जुगाते हैं। दूर-दूर की सृष्टतियों में, भिन्न-भिन्न जातियों के साहित्य में मिथक कथा-तत्त्व के प्रेरणा-स्रोत रहे हैं। युग का बहना है कि ये मानव-मन के अन्तर में बहुत गहरे में बैठे हुए मनुष्य की विस्मृतियों के गर्भ में अवस्थित हैं और मन-शक्ति (Libido) की उन तब पट्ट है।

सम्पत्ता के विनाश के पक्ष में जब समाज बुद्धिमूलक विमर्श से अधिक परिचालित होने लगता है तब इन मिथकों का जैसे रूपान्तरण हो जाता है। महाकाव्य का प्रणेता कवि उन्हें अपने दम से सगर्भ-सवारने लगता है, उन्हें पढ़ाना-बढ़ाना है। अजित की दण्ड, देवसपियर के टेम्पेस्ट तथा मिहमर नाइडम वीम, मिल्टन के पैराडाइज लास्ट आदि में इन पुरातन कथाओं, मिथकों का सुन्दर रंग से उपयोग किया गया है। द्रुमिड के वेस्टर्सड, नेटे के फाउन्ट अपवा येट्स की कविताओं में मिथकों का उपयोग हुआ है, लेकिन इन रचनाओं में मिथकों का प्रयोग अत्यन्त जटिल हो गया है। उनमें वह अनगड़बड़ नहीं है जो पहले की रचनाओं में था। अब वे अधिक परिष्कृत और परिनिष्ठित हो गए हैं। लेकिन अब इनमें योगमूल स्थापित करने वाली सुस्पष्ट चिन्ताधारा की खोज निष्फल पड़ गई है। अतएव कवि के लिए यह समस्या हो गई है कि किसी विषय-वस्तु में निहित अर्थ की वह किस प्रकार अभिव्यक्ति दे। आज के परिवर्तित समाज में पुराने काल से चल आते हुए मिथक आधुनिक बुद्धिपराय दृष्टि के कारण अपनी साजगी खो चुके हैं और नए मिथकों की सृष्टि करने में कवि को कई कठिनाइयों का सामना करना पड़ रहा है। नए मिथक पुराने मिथकों के समान न मन को छूते हैं, न हृदय प्रहृत कर जीवन्त हो उठते हैं और न व्यापक रूप से समाज की प्रभावित कर पाते हैं।

आज का रचनाकार जब मिथकों का सहारा लेता है तो प्रभाव करता है जो उसने उस प्रभाव के मूल में वह भावना काम करती रहती है कि वह समाज से निष्कट का मूल्य स्थापित करना चाहता है। प्रतीकवादियों की तरह वे रचनाकार अपनी अलग-अलग दुनिया बनाकर नहीं रहना चाहते। येट्स (Yeats) ने जब आयरलैंड की पौराणिक कहानियों के साथ अपने स्वयं के निमित्त मिथकों

का मिश्रण कर अपनी रचनाओं को समृद्ध किया तो उसके इस प्रयास के पीछे यही भावना काम करती रही कि वह आयरलैंड के साथ अपनत्व को रूप देना चाहता है। हर्बर ने इस बात की ओर ध्यान आकृष्ट किया था कि कविता में मिश्रण का प्रयोग आयासपूर्वक नहीं होना चाहिए, बल्कि सहज-स्वाभाविक रूप से उद्भूत कविता का अंग होना चाहिए। कविता के अवयव के रूप में ही मिश्रण की आवश्यकता है। मिश्रक कविता की संरचना (गठन) में केवल वृत्तमूलक होकर नहीं आते बल्कि उसकी पंक्ति-गज्जा के रूप में आते हैं। यदि अपने वक्तव्य-विषय को जिस दृष्टि से देखता है या रहूँ देता है उस दृष्टिभंगी का अभिन्न अंग होकर मिश्रक वर्तमान रहता है। येट्स और इलियट ने अपनी रचनाओं में मिश्रक संबंधों को प्रयास किए हैं वे आज की कविता में मिश्रण के अभिनव प्रयोग हैं।

जो लोग मिश्रक और स्वप्नों के मनोरंजन या अध्ययन कर कविता को समझना चाहते हैं क्या सचमुच में उन्होंने अपने अध्ययन द्वारा ऐसा कुछ पाया है जिससे कविता की 'व्याख्या' की जा सके? मिश्रक का आधार पर अगर कविता का मूल्यांकन किया जाए तो यह प्रश्न स्वाभाविक रूप से आ उपस्थित होगा कि क्या कोई कविता दूसरी से इसलिये खेप्ट है कि उसमें मिश्रक का सुन्दर ढंग से प्रयोग किया है? अथवा इसलिये कि वह कविता में दूसरी की अपेक्षा अधिक मिश्रण का प्रयोग है? अगर यही मूल्यांकन का आधार हो तो यह परम्पराभूत मूल्यांकन के क्षेत्र में आ पड़ेगा। जितना तरह शब्दों और अक्षरों आदि के समुचित प्रयोग की ध्यान में रखकर मूल्यांकन किया जाता है, वह भी प्रायः उसी कोटि में आ जाएगा। फायर के आलोचना के सिद्धान्त में भी यही कभी है कि अच्छी और बुरी दोनों तरह की कविताओं का उत्तम एवं ही धरातल पर रखा जाना है क्योंकि फायर के अनुसार सभी कलाएँ आत्मविश्लेष के लिए हैं और उनका स्वप्न और दिया-अस्वप्न से मादुर है। अगर मिश्रक और आर्चटाइप (आचरूप) का कविता में अध्ययन में महत्व स्वीकार कर लिया जाए तो वास्तव में कुछ गंभीर आगे है लेकिन उसी को एकमात्र आलोचना का आधार मानना में बहुतनी कठिनाई आ जाती है।

कार्पोस प्राइम मिश्रक और आचरूप संबंधी गए अनुगणना के काल्पनिक कविता की आलोचना को एक सामाजिक विज्ञान के रूप में देखा जा सकता है। उम्मा कहता है कि यह टीका है कि कवि कविता का मूल गुणितुण कारण है लेकिन कविता में रूप-विधान (form) भी है। इस रूप का मूल्य प्रदान करवा पाता कारण कविता के मूल में वर्तमान है। फायर उस खोज विज्ञान का आधार मानता है। रूप-विधान के मूल में फायर का अनुगणन आर्चटाइप का मूल्य है। फायर के मभी ठहरी की मान लें कि कविता की आलोचना विज्ञान की

तरह नि संग हो सकती है, फिर भी यह प्रश्न रह ही जाता है कि क्या आलोचक के लिए यह देखना जरूरी नहीं है कि कविता सधमुच कविता है या नहीं ?

(ख) आद्यरूप

आर्कैटाइप (आद्यरूप) को साहित्य का आधार बनाने की ओर लोगों का झुकाव ईसवी सन् की चौसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों से ही परिलक्षित होने लगता है। इस झुकाव के मूल में आदिम मानव-समाज के कर्मकांड और मिथकों में निहित मनोविज्ञान का अध्ययन तो था ही, भाषा ही नृतत्वशास्त्र सम्बन्धी अनुसंधानों और तथ्यों तथा फ्रायड और युंग के समूहगत अचेतन, स्वप्न, कविता तथा मिथकों का अध्ययन और मनोविश्लेषण की बारीकियों को प्रकाश में लाना आदि ने इसमें और भी तीव्रता ला दी। इस काल में लोगो का नृतत्वशास्त्र के विशेषज्ञ जे०जी० फ्रेडर की पुस्तक 'दि गोल्डेन बाउ' (The Golden Bough) से परिचय हुआ। इसी क्षेत्र में काम करन वाले गिलबर्ट मर्, थियोडोर एच० गैस्टर आदि की रचनाएँ भी इसी काल में प्रकाश में आईं। आदिम मानव-समाज के कर्मकांड तथा मिथक सम्बन्धी अध्ययन, और विशेष रूप से मनोविज्ञान को ध्यान में रखकर उनका अध्ययन, थियोडोर रिक, एरिच फ्रायम आदि की रचनाओं में प्रकाशित हुआ। इन सभी अध्ययनों का सम्मिलित प्रभाव कुछ इस तरह पड़ा कि लोगों ने कविता की आलोचना के लिए आर्कैटाइप को भी एक महत्त्व का स्थान दिया।

आर्कैटाइप (आद्यरूप) को समझने के नाना प्रकार के प्रयत्न हुए हैं। युंग ने अपनी पुस्तक 'कन्ट्रिब्यूशन्स टु एनेलिटिकल साइकोलॉजी' (सन् १९२८ ई०) में आर्कैटाइप के सम्बन्ध में कहा है कि आदिम विव अथवा आर्कैटाइप (आद्यरूप) एक धाइति (figure) है—चाहे वह मनुष्य हो, वानर हो या कोई प्रक्रिया (process)। शताब्दियों के इतिहास में यह देखने को मिलता है कि सर्वनात्मक कल्पना के सहज भाव से रूपायित होने पर अर्थात् कविता कितनी आसक्त के स्वाभाविक ढंग से जब यह सर्वनात्मक कल्पना रूप ग्रहण करती है तब यह आकृति या विव उसमें प्रकट होकर ही रहता है। युंग ने बतलाया है कि बहुत-सी कविताओं में एक विशेष सवेगात्मकता होती है। उसने अनुसार इस सवेगात्मकता का कारण पाठक के चेतन मन के भीतर अचेतन शक्तियों का स्पन्दन है। इन अचेतन शक्तियों को वह आदिम विव अर्थात् आर्कैटाइप (आद्यरूप) कहते हैं। इन आद्यरूपों को युंग ने मानस में उसी प्रकार के अवस्था अनुभवों का अवशेष कहा है। इन अनुभवों से उत्पन्न मतलब व्यक्ति-विशेष के अनुभवों से नहीं है बल्कि उसके पूर्वजों के अनुभव से है, जो मनुष्य के मस्तिष्क में विरासत के रूप में प्राप्त होते हैं और व्यक्ति-विशेष के अनुभव का वे ही निर्धारण करन वाले होते हैं। जो

कवि इन आद्यरूपों के माध्यम से बोल रहा है वह वही प्रभावशाली भाषा में बोल रहा है। अगर वह अपनी स्वयं की भाषा का प्रयोग करता तो यह उसके लिए सम्भव नहीं होता। आद्यरूपों के माध्यम से उसके बोलने पर लगता है जैसे वह यह अनुभव करा देता हो कि वह उस भाषा का प्रयोग कर रहा है जो अणभ्यायी अथवा सामयिक नहीं है बल्कि सर्वकालीन और अमर है। वह व्यक्ति की आशा-आकांक्षाओं को मनुष्य-जाति की आशा-आकांक्षाओं में परिणत कर देता है। कला की प्रभावोत्पादकता का यही रहस्य है। अतएव हम देखते हैं कि कविता के मदर्म में जब आद्य रूप (आर्कटाइप) की बात कही जाती है तब उसका मतलब मौलिक, सामान्य और सावर्भौम नमूनों (विणेपताओं) से होता है।

गिलबर्ट मर्रे ने ठीक इसी तरह से कहा है कि इस तरह की कहानियाँ तथा परिस्थितियाँ (उसने आरेस्टेस तथा हैमलेट का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया है) जाति की स्मृति में अमिट रूप से अंकित हैं और उन्हीं की छाप जैसे हमारे मस्तिष्क में लगी हो गई है। हम कहते हैं कि इस तरह के प्रसंग हमारे जाने-पहचाने नहीं हैं, फिर भी उन्हें देखते ही तथा उनका अल्प-स्पर्श पाते ही हमारे अंतर का जैसे कुछ उछल पड़ता है। हमारा रक्त जैसे उद्घोष कर उठता है और बतला देता है कि जिसे हम अपरिचित कहते हैं वह हमारा सदा-सर्वदा का परिचित है। गिलबर्ट मर्रे हैमलेट, आगामेम्नन तथा इलेक्ट्रा जैसे नाटकों की चर्चा करते हुए कहता है कि इन नाटकों में चरित्र के अकग में लचीलापन और सूक्ष्मता है तथा कथा का संयोजन बड़ी निपुणता से किया गया है। लेकिन उसका कहना है कि उसे लगता है कि ऊपरी सतह के नीचे एक स्पन्दन है जिसका विस्लेषण नहीं किया गया है। उस सतह के नीचे इच्छाओं, आशकाओं और वासनाओं की एक अतः सलिला है जो दीर्घ काल से सुप्त है, फिर भी वह बराबर की परिचित है। सहस्रो वर्षों से उस स्पन्दन के समान यह हमारा अत्यन्त अंतरंग सामेगो के मूल के पास ही पड़ी हुई है और उसी के समान हमारे ऐन्द्रजालिक सपनों के तान-बाने में बुनी हुई है। उसका कहना है कि उस स्पन्दन के गमान यह अन्तःसलिला हमारे अतीत की किस सीमा तक पहुँची हुई है, इसकी कल्पना करने का भी वह साहस नहीं कर पाता। उसके अनुसार इसे स्पन्दित करना अथवा इसके साथ प्रवाहित होना प्रतिभा का चरम रहस्य है। गिलबर्ट मर्रे को इस तरह रूपों की भाषा में अपनी बात कहना बहुत पसन्द नहीं, फिर भी इस विषय पर इतने सुन्दर ढंग से प्रकाश डालना कठिन है। उनका 'हैमलेट और आरेस्टेस' शीर्षक निबन्ध 'द यलामिन्स ट्रेंडिशन इन पोएट्री' (सन् १९२७ ई०) में प्रकाशित हुआ है।

कविता में प्राचीन प्रसंगों के प्रभावशाली ढंग से प्रस्तुतीकरण के मोटे-मोटे स्पर्श से ही हमारे अंतर का कुछ जैसे आनंदित हो उठता है। इन प्रसंगों की रूपात्मकता (pattern) मुग-मुग से सभी परिवर्तनों के बावजूद बसती बसती आ रही है और

उसका (अर्थात् उन प्रसंगों में अतिरिक्त रूप का) हमारे मन की सवेगात्मक प्रवृत्तियों की रूपात्मकता के साथ साम्य है। उन प्रसंगों के आते ही हम अभिभूत हो उठते हैं। हमारी सवेगात्मक प्रवृत्तियों में जो रूप छिपे हुए हैं वे युग के अनुसार हमारे सपनों एवं दिवा-स्वप्नों में अपने-आप उदय होते हैं। कलात्मक कृतियों में ये आदिम युग के प्रसंग अथवा कहानियाँ इसलिए बनी हुई हैं कि उनमें अभिव्यक्त करने की तथा प्रतीकीकरण की बड़ी प्रबल शक्ति है और इस प्रकार से अभिव्यक्त होकर और प्रतीकों में रूपायित होकर वे मनुष्य के विलक्षण और विशेष संवेगों को उन्मुख कर उनके भाव को हल्ला करती हैं।

फ्राइड का कहना है कि आर्केटाइप (आद्यरूप) से उसका मतलब साहित्यिक कृति के किसी भी तत्त्व से है चाहे वह तत्त्व पात्र हो, विषय हो अथवा कोई भाव हो, लेकिन वह तत्त्व ऐसा हो जिसे व्यापक ऐक्य अथवा एकसूत्रता में बाँधने वाली श्रेणी या कोटि में गिनाया जा सके। योइकिन का कहना है कि आद्यरूपात्मक आकृति हम उसे कहेंगे जो हमारे अंतर में है। जब एक महान् कवि उन कहानियों का उपयोग करता है जो जाति के सपनों में रूप ग्रहण किए हुए हैं तब वह केवल अपनी ही मवेशता को रूप नहीं देता बल्कि एक साथ ही अपनी और जातिगत अनुभूतियों को रूप देता है। कवि की विशेषता यह है कि अपनी असाधारण संवेदना के कारण जातिगत उन सवेगात्मक अनुभूतियों को अभिव्यक्ति देने वाले शब्दों तथा चित्रों में वह अत्यधिक प्रभावित होता है और उन शब्दों और चित्रों का इस प्रकार उपयोग करता है कि उनकी सवेगात्मकता की अभिव्यक्ति चरम तक पहुँच जाती है।

अतएव हम देखते हैं कि आर्केटाइप (आद्यरूप) वास्तव में प्राथमिक स्वरूपता है जिसमें वस्तुओं के किसी समूह के मौलिक तत्त्व वर्तमान रहते हैं। इसे एक उदाहरण से समझा जा सकता है। कुर्सी के विभिन्न व्योरो, रंग, अलंकरण आदि को अगर छोड़ दें तो कुर्सी बनाने वाले जहाँ भी होंगे उनके मन में कुर्सी के चार पैर तथा उसकी आकृति वर्तमान रहेगी। कुर्सी का देने आद्यरूप वह तत्त्व है। रंग, अलंकरण आदि विशेष हैं लेकिन उसकी आकृति, उमर चार पैर ऐसे तत्त्व हैं जो सामान्य और सार्वभौम हैं। कविता में भी इसी प्रकार का आद्यरूप की कल्पना की जा सकती है जैसे कोई भाव, चरित्र, चित्रात्मकता, कानून, सत्यता, परिवेश, घटना जो उन मूलभूत विधिष्ठताओं को लिए हुए हैं जो विशेष नहीं हैं, परिनिष्ठित नहीं हैं और न विलक्षण हैं बल्कि जो आदिम हैं, सामान्य हैं और सार्वभौम हैं। यह सामान्यता और सार्वभौमता विभिन्न साहित्यिक कृतियों की समानधर्मिता और सादृश्य में देखने की मिलती है। अतएव इन समानधर्मिताओं और सादृश्यों को विभिन्न दृष्टिकोणों तथा नीतियों और पौराणिक कथाओं में छोड़ निरालता है। मिथका, धार्मिक कृतियाँ, रचनाएँ में भी इन सामान्यताओं की

पाया जा सकता है। इन विशेषताओं को बार-बार साहित्यिक रचनाओं में दीख पड़ने का कारण कविता के आविर्भाव के मूल में खोजा जा सकता है। कविता के आविर्भाव को जाति के समूहगत अचेतन में अथवा धार्मिक कृत्यों में ढूँढ़ा जा सकता है। अतएव आद्यरूप के सम्बन्ध में यह कहा जा सकता है कि यह वह प्राथमिक रूप-रचना या आकृति है जिसकी नकल कर वाद में प्रतिकृतियाँ बनती हैं। प्रेम, जन्म, मृत्यु, भाइयों की प्रतिवृत्तिता, व्यक्ति और समाज, पिता की खोज, किसी नौजवान का गाँव से पहली बार शहर में आना, विशेष प्रकार के पशु-पक्षी, जादूगरनी, जादू-टोना करने वाली आदि कुछ ऐसे विषय और प्रसंग हैं जिनका समावेश कविता में आद्यरूपात्मक प्रतिकृति का उदाहरण हो सकता है।

फाद का कहना है कि मानव-जीवन और बाह्य जगत् की समानताओं के आधार पर आद्यरूपात्मक प्रतीकों की सृष्टि हो सकती है। रात-दिन, सूर्य का उदय और अस्त होना, विभिन्न ऋतुओं का सम्पूर्ण वर्ष में परिवर्तन आदिके साथ मानव-जीवन में होने वाले परिवर्तनों का साम्य है। इस साम्य के आधार पर मिथकीय कथा की सृष्टि हो सकती है। किसी व्यक्ति को केन्द्र कर कहानी बुनी जा सकती है जिसमें यह अशत सूर्य का प्रतिनिधित्व करता है, अशत उल्लूख जगत् की उर्वरशक्ति का तथा अशत किसी देवता अथवा आद्यरूपात्मक मनुष्य का। लेकिन बहुत-से आलोचन इस आद्यरूपात्मकता वाली दृष्टिभंगी का समर्थन नहीं करते। उनका कहना है कि कविता में बहुत-से प्रतीक पूर्ण रूप से व्यक्तिनिष्ठ हैं, उन्हें आद्यरूपात्मक समझना गलत होगा।

आद्यरूपों को ध्यान में रखकर कविताओं का तुलनात्मक अध्ययन किया जा सकता है और कभी-कभी उससे अत्यन्त ही समस्कारपूर्ण तथ्यों का उद्घाटन तथा परिणामों तक पहुँचा जा सकता है, लेकिन इतना सब समय ध्यान में रखना होगा कि ये सभी परिणाम अनुमान पर आधारित हैं, अतएव निश्चित रूप से वे सही या गलत होंगे ऐसा नहीं कहा जा सकता।

बिंब और रूपक

(क) बिंब

‘इमेज’ शब्द का प्रयोग कई अर्थों में होता है। इसका अर्थ प्रतिकृति, बिंब आदि होता है। ‘इमेजरी’ शब्द का प्रयोग अलंकार-विधान के अर्थ में प्रायः ही होता है। यहाँ इमेज अथवा इमेजरी शब्दों से हम वही अर्थ ले रहे हैं जो बिंबवाद (इमेजिज्म) तक सीमित है। वास्तव में ‘इमेज’ शब्द का जब साहित्य में व्यवहार होता है तब इसका मतलब या तो किसी कथन के अर्थ में निहित बिंब होता है या अन्य मय कुछ को छाड़कर संपूर्ण रूप से बिंब का ही संकेत करना होता है अथवा अर्थ और बिंब दोनों का युक्त होकर वर्तमान होता होता है। ‘इमेज’ का अर्थ वस्तुपरक नबल नहीं है बल्कि किसी भाव के मर्म से है जिसमें हमारा ध्यान इन्द्रियग्राह्य जैसी किसी चीज़ में निमग्न रहता है। शी० डी० लीबिस ने इसका अर्थ शब्दों से बना चित्र कहा है अथवा फागल (Fogel) का कहना है कि बिंब कविता में निहित इन्द्रियग्राह्य तत्त्व का निर्देश करता है।

हमने देखा है कि भिन्न-भिन्न प्रकार से इस शब्द का प्रयोग किया गया है, अतएव इसमें अर्थ को स्पष्ट रूप से समझने के लिए यह आवश्यक है कि सदैव पर सब समय ध्यान रखा जाए। बिंब का अध्ययन मनोविज्ञान और साहित्य दोनों के क्षेत्र में पड़ता है। संवेदनात्मक या वाद्यात्मक अनुभूतियाँ जो इन्द्रिय-गोचर या चाशुभ प्रत्यक्ष हो भी सकती हैं, नहीं भी हो सकती हैं, उन्हीं की मानसिक प्रतिकृति को मनोविज्ञान में ‘इमेज’ कहा गया है। ये ‘इमेज’ स्वादगन्धी, घ्राणेंद्रिय विषयक, तापविषयक तथा चाप (स्पर्श) विषयक भी हो सकते हैं। गतिशील और गतिहीन ‘इमेज’ भी हैं।

‘इमेज’ (प्रतिच्छवि, मूर्त-विधान, सम्मूर्तन) कवि की प्रापमिव ऐन्द्रिय अनुभूति है। कवि की मौलिकता इस बात में निहित है कि अन्य वस्तुओं अथवा अपनी भावनाओं के परिप्रेक्ष्य में वह वस्तुओं का प्रथम-अथवा ‘पेटाफर’ (रूपक) के रूप में प्रत्यक्ष करता है। जैसा कि प्रत्यक्ष की जाने वाली वस्तु के रूप में ‘इमेज’ को अलग करने देसना पड़ता है। बिंबों को शब्दों के माध्यम में अभिव्यक्त किया जाता है अतएव उनसे दृग्गोचर होने की बात सन्देहास्पद है। चाशुभ

प्रत्यक्ष विषय या तो एक बोध है या एक सवेदनात्मक उत्तेजना। इमेज वर्णनात्मक भी हो सकता है और रूपक भी। चाक्षुष प्रत्यक्ष विषयकेवल वर्णनात्मक कविताओं में ही नहीं मिलते। जिन लोगों ने वर्णनात्मक कविताएँ लिखी हैं उन्होंने बाह्य जगत् को चित्रित करने तक ही अपने को सीमित रखा है लेकिन साधारणतः कवियों ने इस तरह के प्रयास कम ही किए हैं।

विश्वों की प्रभावोत्पादकता उसी समय सबसे अधिक होती है जब उनके लिए कम से कम शब्दों का उपयोग किया जाए। लेकिन इस प्रकार कम से कम शब्दों का उपयोग छन्द-विधानों की दृष्टि से कठिनाई उपस्थित करता है। छन्दों की योजना और उनका गठन मूलतः ध्वनि पर आधारित है। अलंकार और विषय-विधान से यह अलग की वस्तु है। आधुनिक कवि व्यक्तिगत स्मृति-चित्रों (personal memory-images) का प्रयोग करने लगे हैं। यह मूर्त-विधान या चित्र-विधान कवि की रचना में काव्यात्मकता तो ला देता है लेकिन उन स्मृति-चित्रों का परिचय पाने का प्रयास या उनकी व्याख्या के पीछे अगर पड़ा जाय तो वे अपनी प्रभावोत्पादकता खो देंगे और उनमें काव्यात्मकता नहीं रह जाएगी। आज की अंग्रेजी कविता में स्वतःस्फूर्त स्मृति-चित्रों को रूपायित करना उसकी मुख्य विशेषता हो गया है। ऐसा नहीं कि पहले के अंग्रेज कवियों ने विश्वों का प्रयोग नहीं किया है। बल्कि सर्व ज्ञेय स्वच्छन्दतावादी कवियों ने मूर्त-विधान के लिए इन्द्रियगोचर प्राकृतिक वस्तुओं का उपयोग किया है लेकिन उनका उद्देश्य इन प्राकृतिक वस्तुओं को स्वर्गीय आभा से सजित करना था। उनका दृष्टिकोण आदर्शवादी था। वे पार्थिव वस्तुओं को रहस्यवादी दृष्टि से रजित कर देखने में सतोष-साध करते थे जबकि आज का कवि प्राकृतिक दृश्यो और वस्तुओं को वस्तुनिष्ठ दृष्टि से देखता है। उसे 'इमेज' (चित्र) के उत्तेजनापूर्ण सवेदनात्मक प्रभावों से ही सतोष हो जाता है, भले ही उसका उपयोग वर्णनात्मक या भावुकतापूर्वक कविता में किया गया हो। वास्तव में आज के कवि के लिए 'इमेज' (चित्र) का स्थान 'मेटाफर' (रूपक) से अधिक महत्व का हो गया है। फ्रांसीसी कवि पॉल रेवर्डी का कहना है कि 'इमेज' (चित्र) विशुद्ध रूप से मस्तिष्क की सृष्टि है। 'मेटाफर' में दो वस्तुओं के चमत्कारपूर्ण सादृश्य की खोज रहती है लेकिन काव्य-रचना की प्रक्रिया में जो सुदृढता रहती है उसके लिए वह अपर्याप्त है। 'इमेज' दूरवर्ती दो वास्तवताओं को निकट लाने की प्रक्रिया में प्रादुर्भूत होता है, केवल सादृश्य स्थापित करने से यह संभव नहीं होता। उन दूरवर्ती वास्तवताओं में किसी प्रकार का सादृश्य नहीं रहने पर भी उनके सम्बन्धों को केवल मस्तिष्क ही स्पष्ट रूप से अनुभव कर पाता है। उन वास्तवताओं का सम्बन्ध तर्कसंगत सादृश्य पर आधारित नहीं होता।

विश्ववाद (imagism) एक साहित्यिक आन्दोलन का नाम हो गया है,

लेकिन इस आन्दोलन का प्रभाव बहुत कम समय तक वर्तमान रहा। सन् १९१२ ई० से सन् १९१७ ई० तक बिंबवाद की पूरी चर्चा होती रही, इसके घोषणापत्र प्रकाशित होने रहे, लेकिन उपलब्धि की दृष्टि से इसका कुछ विशेष महत्त्व नहीं रहा है। सन् १९१२ ई० में एज़रा पाउण्ड ने बिंबवाद के आन्दोलन का प्रवर्तन किया। पाउण्ड ने टी० ई० हल्म (T E Hulme) की पांच कविताएँ लोगों के सामने रखी और उन्हें बिंबवादी कविताएँ कहकर उनका परिचय दिया। अंग्रेजी साहित्य में बिंबवाद का आन्दोलन फ्रांस के प्रतीकवादी आन्दोलन का शृङ्खला है। रेमी द गुमों (Remy De Gourmont) ने स्वयं इनका संवेत किया है।

बिंबवादी सटीक तथा अवितथ भाषा, बेसीम भावप्रधानी दृष्टि तथा पन, गाढ़ भावों को एक सबल प्रभावशाली बिंब (image) में घुला-मिला देना चाहते हैं। छोटे आकार-प्रकार की कविता में ही बिंबवादियों की विशेष रुचि है। लघुकाव्य कविता ही उन्हें मान्य है। एक ही बिंब या रूप से कविता की संरचना या गठन के वे पक्षपाती हैं। लघुकाव्यता को उन्होंने प्राधान्य दिया है। बाह्य जगत् की किसी वस्तु या दृश्य को पाठक के समक्ष उमरो सीधे प्रस्तुत करके बिंब के लिए उपस्थित करने की बात पर बिंबवादी बल देते हैं। उन्हें यह पसन्द नहीं कि कविता की प्रभावोत्पादकता को किसी गुद्गर्भ में उलझा दिया जाए। यथार्थ, वस्तुनिष्ठ जगत् में ही उनका संपूर्ण ध्यान लगा रहा। भाषा में विषयवस्तु-मारी और विषय प्रतिपादन में सक्षिप्तता उन्हें काम्य है। स्पष्ट, प्रत्यक्ष और निश्चित व्योरे का होना वे उचित मानते हैं।

एज़रा पाउण्ड ने 'इमेज' (बिंब) की परिभाषा करते हुए कहा है कि यह मात्र वाक्य का चित्रात्मक प्रतिकल्प (pictorial representation) नहीं है। पाउण्ड का कहना है कि बिंब क्षणमात्र में बोद्धिक और तथेगात्मक जटिलताओं और भावप्रणियों को हमारे सामने उपस्थित कर देता है। भिन्न-भिन्न भावों को जो एक-दूसरे से पृथक् है तथा जिनमें किसी प्रकार की गति और समता नहीं है, पाउण्ड के अनुसार बिंब उनका संयोग साधित करता है अर्थात् अलग-अलग और विपरीत भावों का एकीकरण और उनके एकसूत्रता का स्थापित होता बिंब द्वारा सम्भव हो पाता है।

बिंबवादियों का कहना है कि कविता का सारतन्त्र बिंब और उसके उत्पन्न अनुगूजन है। उसे अनुगार कहना से जिन प्रकार के ज्ञान की उपलब्धि होती है वह बुद्धिपरक चिन्तेगम से नहीं देखी जाती है। बिंबान के प्रयोगाधिक अभिप्रेरण से उनकी दृष्टि में वह बड़ा है। कविता में बिंब (सम्पूर्ण) पाठक को बोध के क्षण की दीप्ति से उद्गमनित कर देता है। यह मात्र स्वाभाविक बोध में परो होता है। उसके पाठक के भीतर एक लम्बी संवेदना (sensitivity)

जाया होती है जिसकी उपलब्धि नित्यप्रति के जीवन में नहीं हो पाती। टी० ई० ह्यूम ने कविता को प्रकटन, बोध या ज्ञान का क्षण कहा है। उसका कहना है कि प्रभावोत्पादक रूपक (मेटाफर) अत्यन्त तीव्र अन्तर्दृष्टि प्रदान करता है।

विववादियों के आन्दोलन का यह प्रभाव हुआ कि इसने कविता की संरचना (structure), ढाँचे की ओर लोगों का ध्यान आकृष्ट किया और इस बात की ओर संकेत दिया कि उस संरचना का आधार रूपकात्मक (metaphorical) अथवा औपम्यमूलक (analogical) है। इसने एक ऐसे रूप-विधान की धारणा का निर्देश किया जो मालार्मे के प्रतीकवाद का आधार बनी। इलियट, रिचार्ड्स, रैनसम आदि ने काव्यशास्त्र के सम्बन्ध में जो विचार प्रकट किए हैं उनका आधार भी यही रूप-विधान की धारणा है। विववादी रूप विधान के आधार पर शैली और तकनीक का भी विचार हुआ। विववाद का ध्यान रंग, प्रकाश और धरातल की ओर अधिक है, अतएव रूप विधान को ही कविता का सच-मुच मानने को वह तैयार नहीं। हम पहले ही देख चुके हैं कि इस आन्दोलन ने विषय और रूप को कविता के ढाँचे (संरचना) के संयोजन में महत्त्व का स्थान दिया है।

विववादी आन्दोलन को कविता की भाषा में नवीन प्राणसंचार करने की दिशा में एक प्रयास के रूप में देखा जा सकता है। ईशवी सन् की उन्नीसवीं शताब्दी की दुर्बोध और शिथिल भाषा तथा खरब संरचना (गठन) के विरुद्ध प्रतिबिम्बारबन्ध भी इस आन्दोलन का उदय हुआ। अंग्रेजी साहित्य में आधुनिक कविता का प्रारम्भ विववाद से ही हुआ। बंसे कवित्व के उत्कर्ष की दृष्टि से विववाद का स्थान बहुत महत्त्व का नहीं है।

विववादी इस बात पर धन देते हैं कि कविता में विषयों के भिन्न-भिन्न प्रभावों को ध्यान में रखना चाहिए और इस प्रकार से पूरी कविता में विषयों के गहरापरिण सङ्घर्षों पर विचार करना चाहिए। विषयादियों ने कविता के बहुत-से विवेचनों में तुल्य, दीप्ति की परंपराओं अथवा वाक्य विन्यास पर बिलकुल ध्यान नहीं दिया है। उनकी दृष्टि विषय-विधान की उनभनों पर ही गड़ी रही। इससे उठा उद्देश्य इस बात की ओर संकेत करना है कि कविता का अपना निज का गठन है और उसका आधार विश्व है। उनके अनुसार व्याकरण-सम्मत गठन का उमरे मामने बसा कुछ महत्त्व नहीं है। बंसे रचना कोशले के नैपुण्य की ओर भी कविता ने ध्यान दिया है। इस ओर पाउण्ड ने ध्यान आकृष्ट किया है। पाउण्ड ने शब्दों की जीवन्त बनाने पर बल दिया है। शब्द और विषयवस्तु (object) के परिच्छिन्न सङ्घर्ष, उन्ने माहर्ष्य और अनुभूति से उत्पन्न तात्कालिक प्रभाव की ओर उलाने संकेत किया है। विववादी कविता में किसी प्रकार के मदेश के अंगीभूत होने की बात बतई स्वीकार नहीं करते। वे मानते हैं कि रचना-बला

को अपना एक अलग, विजिष्ट माध्यम है और उसकी सार्थकता की परीक्षा उम्मी को ध्यान में रखकर की जा सकती है।

बिबो पर इस तरह बल देने के मूल में इलियट के 'objective correlative' (आवेग के साथ सम्पर्कित वस्तु) का सिद्धान्त है। इस सिद्धान्त ने अनुसार किसी सवेग के प्रकाशन का एकमात्र माध्यम उस सवेग से सम्पर्कित वस्तुओं को बूँद निकालना है, अर्थात् किसी सवेग का प्रत्यक्षीकरण वस्तुओं के एक समूह, एक परिस्थिति, घटनाओं के एक क्रम में किया जा सकता है। इन बाह्य वस्तुओं का पर्यवेक्षण जब इन्द्रियानुभूति में होता है उसी क्षण वह सवेग उत्पन्न होता है। इलियट का कहना है कि तर्कसंगत भाषा के लिए अनुभूति को समुचित रूप से प्रस्तुत करना संभव नहीं, लेकिन जब उसकी उपनयित बिंबा में होती है तभी वह पूर्ण रूप से अभिव्यक्ति होती है। इलियट का कहना है कि ज्ञान (बोध) का अस्तित्व व्यक्त की चेष्टना में होता है। उसके अनुसार व्याकरण-सम्मत रूपों में शब्दों के तर्कसंगत संयोजन का मतलब वास्तवता (reality) से एक कदम दूर जाना है। स्वस्थ अवस्था में भाषा 'वस्तु' को प्रस्तुत करती है और वह वस्तु के इतना निकट होती है कि दोनों एक सद्गुण हो जाते हैं। अगर ऐसा होता है तब शब्दों की जीवन्त मन के समान ही काल में संचरित होना ही होगा।

बिबवादियों तथा इलियट पाउण्ड आदि के भाषा और बिब संबंधी सिद्धान्तों का खंडन डोनाल्ड डेवी ने अपनी पुस्तक 'आर्टिक्युलेट एनर्जी' (१९५५ ई०) में तथा फ्रैंक करमोड ने अपनी पुस्तक 'रोमांटिक इमेज' (१९५७ ई०) में जमकर किया है। इन दोनों का अंग्रेजी के आधुनिक आलोचकों और काव्य पर गूरा प्रभाव पड़ा है। इन दोनों का उल्लेख हम पहले भी कर चुके हैं। यहाँ कुछ विस्तार से उनके मतों का जिक्र हम करने जा रहे हैं। डेवी (Davie) ने काव्य-भाषा के संबंध में दो प्रकार के विचारों का उल्लेख किया है— (१) १९२० के लगभग के अंग्रेजी के कवियों में भाषा-संबंधी जो दृष्टिमयी देखने की मिलती है उसमें मूल में व्याकरण-सम्मत वाक्य विन्यास के प्रति आस्था का अभाव है। बिबवादियों तथा उनके अनुयायियों ने लिए भाषा सभी बिबवस्तनीय है जब वह पुष्प-पुष्प शब्दों की इजाजत में टुकड़े-टुकड़े कर दी जाती है तथा बड़े पैमाने पर कुछ तर्कसंगत कहने के प्रयास का त्याग कर देती है। कवि अनगणित पढ़ा हुआ एवं व्यक्ति है और दूसरों ने प्रति उसकी सहानुभूति दायित्व दीप्ति के समान बाँध उठनी है। (२) रचनाकार वाक्य-रचना के माध्यम से अपने विचारों को अवस्थित करता है। वाक्य विन्यास द्वारा यह स्पष्ट हो जाता है कि अमंगल प्रतीत होने वाली अनुभूतियाँ में चेतन मन जिस प्रकार सामग्र्य बूँद पाता है।

पहली विचारधारा वास्तव का कहना है कि कविता का अपना एक जैव

(organic) रूप-विधान है और उसका आधार बिबो की संरचना (गठन) है। उनका कहना है कि सर्वसंगत वाक्य-रचना इस दृष्टि से किसी काम की नहीं। डेवी का कहना है कि वाक्य-विन्यास ने त्याग का अर्थ यह है कि कवि का अपने स्नायुओं पर विलुप्त नियंत्रण नहीं है। डेवी का कहना है कि इसका अर्थ यह भी है कि कवि को चेतन मन की बोधगम्य संरचना (गठन) तथा उसके सर्वसंगत क्रियावत्ता पर विश्वास नहीं है। इलियट ने 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' के सिद्धान्त की चर्चा करते हुए डेवी कहता है कि उससे पता चलता है कि उस सिद्धान्त के मानने वालों को प्रत्ययात्मक विचारों (conceptual thought) में आस्था नहीं है। डेवी का यह भी कहना है कि परवर्ती कविता की आलोचनाओं में एक प्रकार का भ्रम देखने को मिलता है कि बिब के बिना कोई धारणा संभव नहीं। डेवी बल देकर कहता है कि वास्तविक स्थिति यह है कि विद्व-विधान (शेगेरी) की अपेक्षा अमूर्त भाषा (abstract language) अनुभूति को कहीं अधिक निश्चित और ठोस तथा उपयुक्त वाणी प्रदान कर सकती है। इसी तरह डेवी के समान बरमोड का भी कहना है कि महान् कविता अनुगूजित बिबो की एक शृंगारता मात्र नहीं। कविता में पाठकों के लिए बोधगम्य भाषा का व्यवहार होता है। उसका कहना है कि काल और स्थान की सीमा में बंधे मनुष्य के लिए कला की सृष्टि होती है जिसकी भाषा क्रियाओं की महत्ता से अपसर होती है।

चाहे जो हो, जैसा कि हमने प्रारंभ में ही संकेत किया है कि सन् १९१७ ई० तक यह आन्दोलन सक्रिय रहा। सन् १९१४ ई० तक पाउण्ड, एफ एस विलन्ड आदि पत्र-पत्रिकाओं में इसके सम्बन्ध में कुछ न कुछ लिखते रहे। इसके बाद से उन लोगों का उत्साह कम पड़ गया। पाउण्ड के बाद एमी लावेल ने इस आन्दोलन का नेतृत्व किया। सन् १९१५-१७ ई० के बीच बिबवादियों के कविता-संग्रह प्रकाशित होते रहे। लेकिन १९१७ ई० तक उन्हें भी विश्वास हो गया कि अब इन आन्दोलन में सार्थकता नहीं रही।

(ख) रूपक

'मेटाफर' शब्द का प्रयोग आज जिस अर्थ में किया जाने लगा है वह उसके परम्परागत अर्थ से भिन्न हो गया है। एरिस्टाटल के समय से ही इससे एक अलंकार का वाद्य होता चला आया है। एरिस्टाटल ने 'पोएटिक्स' में मेटाफर की जो परिभाषा वस्तुतः है उससे अनुमान यह हो सकता है जिसमें किसी वस्तु के नाम को, जो उसका यथाचित संकेत करने वाला है, दूसरी वस्तु पर आरोपित किया जाय। इसका 'रूपक' अलंकार से माध्य है लेकिन इसमें साक्षात्कारता के भी लक्षण देखने को मिलते हैं। जैसे इसकी ठीक ठीक परिभाषा करना कठिन है। ठाढ़-ठाढ़ से इस पर विचार किया गया है और भिन्न-भिन्न लक्षणों

को इसमें अंतर्भूत किया गया है। 'मेटाफर' के कुछ उदाहरण देखने से ही इसकी परिभाषा की कठिनाइयों को समझा जा सकता है। (क) Love is a singing bird, (ख) He has the wild stag's foot, (ग) That throws some light on the question, (घ) the winter of my discontent, (ङ) Hatred is an infection in the mind, (च) the leg of the chair, (छ) ruby lips आदि उदाहरणों में जिसे हम 'रूपक' कहते हैं उसे सब समय पाना कठिन है। और इन उदाहरणों को लेकर जिस तरह से विवेचन किया गया है उससे तो यह और भी स्पष्ट हो जाता है कि 'मेटाफर' का पर्याय पूरा का पूरा 'रूपक' नहीं है। पहले उदाहरण का विवेचन करते हुए कहा गया है कि प्रेम एक गाती हुई चिड़िया जैसा है अथवा प्रेम के कारण तुम्हें अनुभव होता है कि तुम एक गाती हुई चिड़िया हो। उदाहरण (ग) में throwing light को मेटाफर कहा गया है। हमारा उद्देश्य यहाँ 'मेटाफर' की ठीक-ठीक अलंकार के रूप में समझना नहीं है अतएव आसकारिकों के मेटाफर मधुषी विचारों के व्योरो में हम नहीं जाएंगे। आज की कविता के परिप्रेक्ष्य में 'मेटाफर' को समझने का हम प्रयास करेंगे।

आज 'मेटाफर' से उसके अलङ्कृत करने की प्रक्रिया का सारपर्यन्त नहीं लिया जाता। उसका अर्थ बिलकुल ही भिन्न हो गया है। आधुनिक काल के आलोचकों की दृष्टि में इसका अत्यन्त महत्त्व हो गया है। पिछले कुछ वर्षों में यह धारणा अधिक से अधिक साम्य होती गई है कि मेटाफर एक मौलिक प्रक्रिया है जिसमें कविता में निहित आभ्यन्तरीन संवर्धों की एकमूर्तता और समानि निष्पन्न होती है। कवि की 'दृष्टि' और उगकी बाणी की अपनी एक अलग विशेषता होती है। तत्संगत, बुद्धिमूलक कथनों का ढग इससे भिन्न होता है। दातों के इस अंतर का कारण कुछ समालोचक 'मेटाफर' को बतलाते हैं। जैसे कुछ साग भापा भाप को मेटाफर मानते हैं और अपने मत का पोषण वे नूतनवशास्त्र के अध्ययन से प्राप्त परिणामों से करते हैं।

मिडलटन मरी (Middleton Murry) ने मेटाफर के संवर्ध में सन १९२७ ई० में जो कुछ कहा है उससे लोगों का ध्यान मेटाफर की आन्तरिक प्रक्रिया से भिन्न एक अन्य पहलू की ओर गया और वही पहलू आज के आलोचकों के लिए महत्त्व का हो गया है। मिडलटन मरी का कहना है कि मेटाफर के तत्त्वों का आवेपण चेतना के किसी मौलिक तत्त्व के परीक्षण जैसा है। उगता कहना है कि मेटाफर, बाणी जैसा मूलभूत है और बाणी, विचार व जैसी मूलभूत और तत्त्वात्मक है। उससे अनुगार एक सीमा तक उसने भीतर प्रवेश करने का प्रयास किया जा सकता है। ऐसी वे कथन में आज की मेटाफर मधुषी विचार-धारा का संकेत मिलता है। ऐसी वे कहा है कि भाषा अनिश्चित रूप में

(organic) रूप-विधान है और उसका आधार बिंदों की संरचना (गठन) है। उनका कहना है कि सर्वसंगत वाक्य-रचना इस दृष्टि से फिंसी वाम की नहीं। डेवी का कहना है कि वाक्य-विन्यास ने त्याग का अर्थ यह है कि कवि का अपने स्नायुओं पर विलग्न नियंत्रण नहीं है। डेवी का कहना है कि इसका अर्थ यह भी है कि कवि को चेतन मन की बोधगम्य संरचना (गठन) तथा उसके तत्संगत त्रियाक्षर्य पर विश्वास नहीं है। इलियट ने 'ऑब्जेक्टिव थोरिटेटिव' के सिद्धान्त की चर्चा करते हुए डेवी कहता है कि उससे पता चलता है कि उस सिद्धान्त के मानने वालों को प्रत्ययात्मक विचारों (conceptual thought) में आस्था नहीं है। डेवी का यह भी कहना है कि परवर्ती कविता की आलोचनाओं में एक प्रकार का भ्रम देखने को मिलता है कि बिंदु के बिना कोई धारणा संभव नहीं। डेवी बल देकर कहता है कि वास्तविक स्थिति यह है कि विद्व-विधान (इमेजरी) की अपेक्षा अमूर्त भाषा (abstract language) अनुभूति को कहीं अधिक निश्चित और ठोस तथा उपयुक्त वाणी प्रदान कर सकती है। इसी तरह डेवी के समान परमोद या भी कहना है कि महान् कविता अनुगूजित बिंदु की एक शुद्धता मात्र नहीं। कविता में पाठकों के लिए बोधगम्य भाषा का व्यवहार होता है। उसका कहना है कि वास्तव और स्थान की सीमा में बंधे मनुष्य के लिए कला की सृष्टि होती है जिसकी भाषा त्रियाक्षर्य की सहायता से अग्रसर होती है।

चाहे जो हो, जैसा कि हमने प्रारंभ में ही संकेत किया है कि सन् १९१७ ई० तक यह आन्दोलन सक्रिय रहा। सन् १९१४ ई० तक पाउण्ड, एक एस विलन्ट आदि पत्र-पत्रिकाओं में इसके सम्बन्ध में कुछ न कुछ लिखते रहे। इसके बाद से उन लोगों का उत्साह कम पड़ गया। पाउण्ड के बाद एमी लावेल ने इस आन्दोलन का नेतृत्व किया। सन् १९१५-१७ ई० के बीच विवादविधियों के कविता संग्रह प्रकाशित होते रहे। लेकिन १९१७ ई० तक उन्हें भी विश्वास हो गया कि अब इस आन्दोलन में सार्थकता नहीं रही।

(ख) रूपक

'मेटाफर' शब्द का प्रयोग आज जिस अर्थ में किया जाने लगा है वह उसके परम्पराभुक्त अर्थ से भिन्न हो गया है। एरिस्टाटल के समय से ही इससे एक अलंकार का बोध होता चला आया है। एरिस्टाटल ने 'फोरेटिवस' में मेटाफर को जो परिभाषा दत्तलाई है उसके अनुसार यह वह अलंकार है जिसमें किसी वस्तु के नाम को, जो उसका यथोचित संकेत करने वाला है, दूसरी वस्तु पर आरोपित किया जाय। इसका 'रूपर' अलंकार से साम्य है लेकिन इसमें लाक्षणिकता के भी लक्षण देखने को मिलते हैं। जैसे इसकी ठीक ठीक परिभाषा करना कठिन है। तरह-तरह से इस पर विचार किया गया है और भिन्न-भिन्न लक्षणों

का निश्चित अर्थ होने पर ही उनका प्रयोग अलंकारों के लिए हो सकता है। दूसरी ओर मूलभूत मेटाफर का प्रतीकात्मक होना अनिवार्य है। सम्यता की प्रागम्भिक व्यवस्था में अनुभूति के अनगढ़ तत्त्वों को घुना-मिनाकर संकेत करने वाली एक इकाई का रूप दिया जाता होगा और उस इकाई को घोषित करने के लिए प्रतीक का सहारा लिया जाता होगा।

हर्वर्ट रीड ने मेटाफर को कवि के लिए स्वाभाविक अभिव्यक्ति का सबसे अधिक महत्त्व का प्रकार माना है। उसका कहना है कि कवि के लिए भाषा और भाव की अभिव्यक्ति निरन्तर आवश्यक है। इस यथातथ्यता और सुस्पष्टता के लिए कवि अभिव्यक्ति की जो सामान्य रीति है उसका भी त्याग कर देता है। इसके लिए वह नये शब्द गढ़ता है अथवा शब्दों के नये नये ढंग से व्यवहार की रीति खोज निकालता है। शब्दों को जीवन्त बनाने के लिए हर्वर्ट रीड के अनुसार मेटाफर से अधिक उपयोगी अन्य अलंकार या साधन नहीं हैं। हर्वर्ट रीड ने मेटाफर की पर्याय करते हुए विब (इमेज) के साथ उसके अंतर पर प्रकाश डाला है। उसका कहना है कि आज के कवि मेटाफर को भी अपने लिए बहुत काम का नहीं मानते और उसमें भी आगे बढ़कर विब को अपनाने लगे हैं। उपमा (simile) और रूपक (metaphor) के संबंध में उसका कहना है कि ये अपने आप बिना किसी अयास के कवि के श्रुत में उदय होते हैं लेकिन 'विब' अचेतन मन में उदित होने वाले प्रतीक हैं। रीड की दृष्टि में विव्यादी कवि उन कवियों से जो रूपकों और साक्षणिकता का सहारा लेते हैं, कहीं अधिक काव्यात्मक हृदय वाले होते हैं।

जाक मारितै (Jaques Maritain) ने भी विब और मेटाफर के अंतर को स्पष्ट किया है और विब के द्वारा काव्य के उत्कर्ष-साधन की बात बही है। उसका कहना है कि मेटाफर में एक जानी पहचानी परिचित वस्तु के साथ उसी तरह की दूसरी वस्तु से सादृश्य दिलनाया जाता है कि जिसमें पहली को और भी अच्छी तरह से अभिव्यक्त किया जा सके। लेकिन विब का सादृश्य-नाशन विलक्षण ही संकेंद्रित नहीं होता। विब एवं वस्तु से दूसरी वस्तु को जैसे दूढ़ निकालना है और सादृश्य द्वारा एक अज्ञात वस्तु से परिचय कराता है।

एडम और फेनोलोसा ने नित्यप्रति के व्यवहार में आनेवाली भाषा के संबंध में कहा है कि वह घिसी पिटी होती है और उसमें अभिव्यक्ति और यथातथ्यता नहीं होती इसलिए उनका कहना है कि कवियों को अपनी समकालीन भाषा को फिर से प्राणवान बनाना चाहिए। उनके मन में भाषा को जीवन्त बनाने के लिए उन्हें अलंकारों और विशेष रूप से मेटाफर की सहायता लेनी चाहिए। पिछले तीस-बैंसीग वर्षों में मेटाफर के संबंध में १९ मिन से विचार होने लगा है और अलंकार के रूप में उससे जो समझा जाता था अब वही कुछ नहीं रह गया है। दलियट, पाउण्ड, जेम्स जेयम आदि की रचनाओं में इसे और

रूपवातमव है।

मुनान के० सैगर ने अपनी पुस्तक 'फिलासफी इन ए न्यू की' (सन् १९५३ ई०) में मेटाफर के संवध में कहा है कि भाषा अथवा मभवत्, सभी प्रकार के प्रतीकों के मूलतत्त्व को मेटाफर में ढूँढ़ा जा सकता है। नृतत्त्वशास्त्र, भाषाशास्त्र तथा मनोविज्ञान में पंडितों ने भाषा संवधी जो परिणाम निबाले हैं उससे 'मेटाफर' संवधी व्याज के सिद्धान्त का बहुत दूर तक समर्थन हो जाता है।

आई० ए० रिचार्ड्स ने मेटाफर को भाषा का सर्वव्यापी मूल तत्त्व कहा है। उसे वह सहज स्वाभाविक भाषा की व्यावहारिकता से अलग नहीं मानता। उसका कहना है अत्यधिक व्यवहार के कारण भाषा घिस-पिटकर हमारे लिए इतनी परिचित हो जाती है कि उसकी रूपरत्नता अथवा लाक्षणिकता हमारी दृष्टि से ओझल हो जाती है। जब हम कहते हैं neck of the bottle तो उस समय हमें इस बात का ध्यान ही नहीं रह जाता कि जीवघारी की गर्दन का आरोप निर्जीव पदार्थ पर किया गया है। रिचार्ड्स ने अपनी पुस्तक 'दि फिलासफी ऑफ रेटरिक' (१९३६ ई०) में यतलाया है कि विचारों की क्रियाशीलता या माध्यम 'मेटाफर' है। इसका विश्लेषण करते हुए वह कहता है कि भाव (tenor) तथा विव (vehicle) दोनों मिस्रकर मूर्त रूप धारण करते हैं और लगनी पारस्परिक क्रिया (interaction) के फलस्वरूप 'अर्थ' का उदय होता है। वैसे इन दोनों के पारस्परिक संबंधों के नाना रूप हैं। कही विव भाव को असकृत् करने के लिए व्यवहृत होता है और वहीं विव के व्यवहार के लिए भाव बहाण मात्र होता है। मेटाफर से जो भाव उदित होते हैं उसका कारण मेटाफर में निहित समानता भी हो सकती है और असमानता भी। मेटाफर को रिचार्ड्स भाषा का अलंकार, श्रीदृष्टि करने वाला अथवा उसकी शक्ति में जोड़ा और योग करने वाला नहीं मानता। वह मेटाफर को भाषा के रूप-विधान में भगभूत मानता है। उसका कहना है कि भाव रूपनात्मक (mataphoric) होते हैं और तुलना के गहारे अग्रसर होते हैं। भाषा में जो मेटाफर हम देखते हैं वे वही से उत्पन्न होते हैं। दो भिन्न सदर्थों में योगसूत्र स्थापित कर ये मेटाफर एक नया अर्थ प्रदान करते हैं।

इस और स्पष्ट रूप से समझने के लिए मेटाफर के संवध में दो तथ्यों की ओर ध्यान देना काम का साबित होगा—(१) मेटाफर का मूलभूत स्वरूप तथा (२) अलंकार के रूप में उसका स्वरूप। अलंकार के रूप में मेटाफर का उपयोग उसी समय होना संभव है जब समाज का विकास हो जाता है और शब्दों के रूप और अर्थ बहुत दूर तक निश्चित हो जाते हैं। अगर यह नहीं तो मेटाफर का अलंकार के रूप में उपयोग नहीं हो सकता। समाज जब अधिक जटिल हो जाता है और बुद्धि से परिचालित होने लगता है तभी भाषा में स्थिरता आती है। शब्दों

आज की कविता

आज की कविता को समझने के लिए आधुनिक मन को समझना आवश्यक है। कुछ साहित्येतर कारणों से आज की कविता अपना उसम रस लेने वाली न मन तथा उनकी दृष्टिभंगी न इतना बड़ा परिवर्तन देखने को मिलता है। प्रथम विश्व-महायुद्ध के बाद से राजनैतिक, आर्थिक और सामाजिक क्षेत्रों में इतने बड़े परिवर्तन हुए और आज भी हो रहे हैं कि उनका प्रभाव मनुष्य के मन पर पड़ना आवश्यकता है। सन् १९१४ से सन् १९५० तक के काल को अगर देखें तो लगता है कि पश्चात्य देशों ने अपनी सभी पुरानी मान्यताओं और मूल्यों को या तो संपूर्ण रूप से खूबमार कर फेंक दिया है अथवा उनके प्रति उनमें गहरी अनास्था है। दोनों विश्व महायुद्धों के फलस्वरूप लोगों के मन में अपनी सुरक्षा के सम्बन्ध में गहरी निराशा का भाव भर गया है। जिन परम्पराओं को उन्होंने इतना अधिक महत्व देखा था वे जैसे उनके लिए निरर्थक हो गई हैं, अतएव सभी प्रकार की सांस्कृतिक परम्पराओं के प्रति आज उनके मन में विद्रोह की तीव्र भावना उत्पन्न हो गई है। यह विद्रोह राजनीति के क्षेत्र में, सामाजिक क्षेत्र में, नैतिकता तथा इसी प्रकार के अन्य क्षेत्रों में अत्यन्त प्रबल और उग्र हो उठा है। पहले जो आत्मविश्वास और सन्तुष्टि का भाव उनमें दखने को मिलता है उनके स्थान पर अनास्था, सन्देह और एक प्रकार का असहाय-बोध उनके भीतर तीव्र हो उठे हैं। अपनी सुरक्षा के सम्बन्ध में उनका चित्त आशंका से भर गया है और वे मनुष्य की स्वतन्त्रता और गरिमा के प्रति झकासु हो उठे हैं। उनके भीतर यह सन्देह घर कर गया है कि जिस वे मनुष्य की स्वतन्त्रता और गरिमा समझते रहे हैं मूलतः क्या वे ठीक है या उन पर पुनर्विचार आवश्यक है।

इस काल की दो विचारधाराओं ने बहुत सी समस्याओं पर नए सिरे से विचार करने को बाध्य किया है। ये दोनों विचारधाराएँ मार्क्सवाद और फ्रायडवाद की हैं। इन दोनों धाराओं के साथ जैसे एक नियतिवाद लगा हुआ है। धर्म और दर्शन के क्षेत्र में तो नियतिवाद (determinism) का स्थान रहा है लेकिन मार्क्सवाद ने मानव-समाज के गठन और ऐतिहासिक विकास में एक आर्थिक नियतिवाद का सुझाव रखा है। मार्क्सवाद के अनुसार आर्थिक शक्तियाँ

भी महत्त्व का स्थान दिला दिया है। इनकी रचनाओं को देखकर यह परिणाम निकाला गया है कि असंमत वस्तुओं के सान्निध्य तथा विपरीत स्वरों के द्रुत असामंजस्य से धन से किसी रचना में व्यापक रूप से लयात्मकता लाई जा सकती है। इस प्रकार से असंगत वस्तुओं की किसी भी सन्निधि को एम्पेशन ने भेटाकर कहा है। यह बात इस सीमा तक पहुँच गई है कि कोई भी शब्दों का समूह ऐसा नहीं है जिसे रूपकारमक (मेटाफोरिकल) न कहा जाय। स्पष्ट ही इस सीमा तरु जाना ठीक है या नहीं, कहा नहीं जा सकता।

कवि मन मनुष्य की समस्याओं के मूल में जिस विरोध, जिस वैषम्य का अनुभव करता है वह दो प्रकार के अनुभवों के परस्पर-विरोध का परिणाम है। एक तो जीवन और प्राकृतिक जगत् के ऐसे अनुभव हैं जो विज्ञान की दृष्टि में रखकर समझे जा सकते हैं। वैज्ञानिक तथ्यों के आधार पर उनका मूल्य आँका जा सकता है। दूसरा उन अनुभवों में निहित 'अर्थ' है जिसे जीवन के मूल्यों के रूप में हम प्रत्यक्ष करते हैं। उससे आँकने का कोई उपाय नहीं। इसे एक उदाहरण से समझने का हम प्रयास करें। विज्ञान ने इतनी उन्नति कर ली है कि मनुष्य नर-महार के बहुत-से साधन तैयार कर लेने में समर्थ हो गया है। अणु बम जैसी वस्तु बना लेने में मनुष्य सक्षम हो गया है। लेकिन अणु बम के साथ दो प्रश्न लगे हुए हैं। एक तो उसके तकनीकी ज्ञान से झुझा हुआ है और उसका समाधान विज्ञान के सहारे किया जा सकता है और उसकी तकनीक का वर्णन किया जा सकता है। अणु बम के साथ जो दूसरा प्रश्न लगा हुआ है उसका हल विज्ञान से परे है। प्रश्न यह है कि इस अणु बम को लेकर क्या होगा? इस प्रश्न का उत्तर सहज नहीं है। इस प्रश्न के साथ राजनैतिक, सामाजिक, नैतिक और दार्शनिक समस्या जुड़ी हुई है। ये दोनों प्रश्न इसी जगत् के हैं जिस जगत् का प्राणी कवि है। कवि संवेदनशील होने के कारण बड़ी तीव्रता से इन प्रश्नों के अन्तर्विरोध का अनुभव कर रहा है।

विज्ञान के क्षेत्र में मनुष्य ने जैसी उन्नति कर ली है उससे विज्ञान पर लोगों की आस्था बढ़ गई है। किसी बात की सत्यता की परख विज्ञान की दृष्टि में रखकर की जाने लगी है। साधारणतः लोग वैज्ञानिक सत्य को ही सत्य मानने को प्रस्तुत रहते हैं क्योंकि उन सत्य को लैबोरेटरी में प्रत्यक्ष किया जा सकता है। वैसी बातें, जिनसे किसी मान्यता की स्थापना की चेष्टा की जाती हो अथवा मूल्यांकन किया जाता हो उन्हें लोग सहज ही स्वीकार करने को तैयार नहीं होते। उनके पक्ष या विपक्ष में नाना प्रकार के तर्क उपस्थित किए जाते हैं। मान्यता या मूल्यांकन सम्बन्धी उक्तियों की अपेक्षा वैज्ञानिक तथ्यों को लोग बिना किसी हिचक के स्वीकार कर लेते हैं। वैज्ञानिक तथ्यों को छोड़कर अन्य बातों की तौल इसलिए स्वीकार करना नहीं चाहते कि उनके मानने के लिए कोई ठोस प्रमाण नहीं है। विज्ञान के प्रति ऐसी आस्था रहने पर भी मनुष्य को बराबर ऐसी समस्याओं के सम्मुखीन होना पड़ता है जिनका समाधान विज्ञान के सहारे नहीं हो सकता। उनके समाधान के लिए किसी न किसी मूल्य की दृष्टि में रचना ही पड़ेगी।

विज्ञान पर निर्भर करने के साथ-साथ उन्नीसवीं शताब्दी में मनुष्य को अत्यधिक व्यक्तिवादी बना दिया है। फलस्वरूप आज का मनुष्य अनुभव करने लगा है कि पुराने की छोटकर उसे नये सिरे से सोचना है यद्यपि वह नहीं जानता

और तबनीकी परिवर्तन समाज के भविष्य में होनेवाले विवाग और गठन की रूपरेखा निश्चित करते हैं। इसी प्रकार फायर ने बतलाया है कि जिष्णुता में व्यक्ति के मन का गठन या उसकी विवृति उसके भविष्य के जीवन को रूप देते हैं। अतएव आज का राष्ट्रिय आत्मनिरीक्षण से प्राप्त मानसिक स्तर पर घटने वाली घटनाओं तथा तथ्यों की जानकारी में अत्यधिक दिलचस्पी लेने लगा है।

इनके साथ ही नृत्वशास्त्र के अन्वेषणों ने समाज की बहुत-सी बदमूल धारणाओं को दूर कर दिया है। नृत्वशास्त्र ने दिखलाया है कि बहुत-से ऐसे विश्वास तथा रीति-रस्म, जिन्हें इतना महत्त्व दिया जाता है उनका महत्त्व जितना व्यापक और सावंधीम तमभा जाता है वह वास्तव में एक सीमित क्षेत्र और विशेष समुदाय के लिए हो जाता है। उस क्षेत्र तथा समुदाय के बाहर वे कोई अर्थ नहीं रखते। उनका भौतिक भी बाहर जाने के लिए नहीं के बराबर है। इस प्रकार से विज्ञान और समाज की परिस्थितियों ने कवि और पाठक दोनों को ही भक्ती और डामा है। कवि को इन सब-कुछ में एक व्यापक और गहरी सबूत की स्थिति की अनुभूति होती है।

पिछले दो विश्वभ्यापी महायुद्धों में जैसा नष्ट-संहार हुआ और जिस प्रकार से समाज के हृदय में संजोए हुए नैतिकता के मूल्यों की अवहेलना हुई उनसे कवियों के स्वप्न टूट गए। इस काल में परंपराओं और सांस्कृतिक मूल्यों की जैसी दुर्दशा हुई उससे कवियों के भीतर उनके प्रति कोई आस्था और सम्मान का भाव नहीं रह गया। धार्मिक विश्वासों के प्रति अवज्ञा के भाव न जैसे सम्पूर्ण समाज की प्रशंसा है। कवि उन विश्वासों में प्रेरणा देनेवाली कोई जीवनी-शक्ति नहीं देख पा रहा है। सामूहिक-बोध उग्र हो उठा है। विचार-विनिमय के साधनों का अभूतपूर्व प्रसार हो गया है। इन सबके चलते व्यक्ति अपना महत्त्व खो बैठा है। इस काल की इन प्रवृत्तियों तथा परिवर्तनों ने जैसे आज के कवि को अपने ही भीतर आश्रय लन के लिए बाध्य कर दिया है। वह अपने को अत्यन्त अकेला अनुभव करने लगा है।

आज की कविता दुर्बोध और दुर्बुद्ध हो गई है। उसे आवृत्त न लाना कठिन हो गया है। आज के कवि न अपने-आपको अभिव्यक्ति देने के लिए समाज में प्रचलित अभिव्यक्ति के प्रकारों और शब्दावली का बहिष्कार कर दिया है। उन्हीं वह घिसा पिटा मानता है और समझता है कि वे भीड़ के समूहगत सवैगों को रूप देने के उपयुक्त हैं तथा उसके काम के नहीं। केवल कविता में प्रयुक्त प्रचलित शब्दावली का ही कवियों ने बहिष्कार नहीं किया है बल्कि पहले से आते हुए अलंकार और पद-योजना तथा रीति को पूर्ण रूप से अस्वीकार कर दिया है। लेकिन इतना होना पर भी आज की उत्कृष्ट कविताओं में मनुष्य की समस्याएँ सब समय वर्तमान हैं और उन्हें समझ लेना बहुत-कुछ कठिन नहीं है।

नवीन वी स्थापना करती है। पाश्चात्य देशों में शताब्दियों तक जिस सम्म्यता का प्राधान्य रहा वह कृषि-प्रधान सम्म्यता थी और स्वभावतः प्राकृतिक परिवेश के प्रति इस सम्म्यता की रुचि रही, अतएव इस लंबे काल में समाज का दृष्टिकोण रुढ़िवादी होने को बाध्य था। कृषि-प्रधान सम्म्यता में परिवर्तन की प्रक्रिया स्वभावतः धीमी होती है। औद्योगिक क्रान्ति ने इस समाज को, इसके संस्कार को, जीवन के दृष्टिकोण को पूरी तरह से बदल दिया। विज्ञान ने आविष्कारों ने इस बात को सम्भव कर दिया कि समाज को प्रकृति की देन पर निर्भर नहीं करना है बल्कि उसके लिए अब यह नठिन नहीं रह गया है, वह अपने जीवन को जैसे चाहे विज्ञान के धत पर मोड़ दे सकता है। इसका फल यह हुआ कि अब समाज के भीतर यह आत्मविश्वास उत्पन्न हुआ कि वह जीवा की कठोर परिस्थितियों से निपट सकता है तथा पहले के समय अपने को असहाय समझकर उसे अब सपनों और ख्याती दुनिया की शरण नहीं लेनी पड़ेगी। एक नई भाषा और बहुस्वाकांक्षा के लिए समाज का पथ प्रशस्त हो गया।

औद्योगिक क्रान्ति ने जहाँ यह सम्भव कर दिया कि उत्पादन में कल्पनातीत वृद्धि हुई वहाँ दूसरी ओर उसने एक विशाल मजदूर वर्ग की सृष्टि कर दी जिसका अपने स्वयं के सिवा किसी चीज पर अधिकार नहीं था। मजदूरों की दयनीय अवस्था ने एक नई समस्या उपस्थित कर दी। उन्नीसवीं शताब्दी में मध्य तक पाश्चात्य देशों के सामने औद्योगिक क्रान्ति के फलस्वरूप दो प्रश्न अत्यन्त महत्व के हो गए—एक तो भौतिक क्षेत्र में अधिक से अधिक उन्नति करना और दूसरी ओर मजदूरों की दशा में उन्नति सुधार करना। इसी समय मानवतावाद की भी आवाज बुलन्द हुई। विज्ञान और उद्योगों की उन्नति ने कला और साहित्य के क्षेत्र में बहुत-से परिवर्तन ला दिए। इस उन्नति ने कलात्मक दृष्टिभंगी पर बहुत बड़ा आपात किया और दूसरी ओर मजदूरों की समस्याओं में स्पष्टानुसारी दृष्टिभंगी पर। उनके स्थान पर मयाववाद और प्रकृतवाद में अपना स्थान बना लिया। वैसे इस प्रक्रिया में पचास वर्ष लगे। इस प्रकार उन्नीसवीं शताब्दी में विकास और उन्नति, भविष्य की रंगोन्मादभावनाएँ तथा मानवतावाद—इन तीनों का नारा प्रमुख हो गया।

उन्नीसवीं शताब्दी की एक और बड़ी सफलता यह रही है कि गति रफ्तार (speed) के क्षेत्र में अत्यधिक वृद्धि होने में वह समय हुई। हजारों वर्षों तक धीमी गति वाले साधनों के स्थान पर ऐसे साधनों का आविष्कार हुआ जिसने मनुष्य के स्थान और काल की सीमाओं को छिन्न भिन्न कर दिया। समाज के बौद्धिक और सवेगात्मक क्षेत्र में इसका बहुत बड़ा प्रभाव पड़ा। भविष्य की सम्भावनाओं और उपलब्धियों के संबंध में एक तीव्र उत्कण्ठा और आकांक्षा न समान में रूप ग्रहण किया। इसे पहला व्यापक प्रभाव कहा जा सकता है। दूसरा

कि भविष्य का रूप क्या होगा। बीसवीं शताब्दी ने शतान्दियों से आती हुई ग्रीक-रोमन परंपरा को धूलिसात् करने में अभूतपूर्व सफलता प्राप्त की है। ग्रीक-रोमन परंपरा का आधिपत्य कला-साहित्य के क्षेत्र में पारंपार्य देशों पर अविच्छिन्न रूप से इसके पहले बना हुआ था। इस परंपरा के अनुसार कला और साहित्य के क्षेत्र में दो सिद्धान्तों की क्रियाशीलता अपना प्राधान्य बनाए हुए थी। पहला सिद्धान्त तो प्रकृति तथा दृश्यमान जगत् की वास्तविकता को परख के लिए इन्द्रियगोचर ज्ञान अर्थात् प्रत्यक्ष ज्ञान के प्रति आस्थावान होना था। इसके अनुसार प्रकृति और जगत् के सम्पर्क में आकर मनुष्य जो अनुभव प्राप्त करता है उसी अनुभव में, उसी प्रत्यक्ष ज्ञान में प्रकृति और जगत् की सच्चाई को ढूँढा जा सकता है। यथार्थवाद का यही आधार है। दूसरा सिद्धान्त बुद्धि, तर्क और तर्क सम्बन्धी नियमों के प्रति आस्था रखने पर आधारित था। इसके अनुसार बुद्धि और तर्क के द्वारा ही इस जगत् के रहस्यों का भेदन किया जा सकता है और सम्बन्ध जगत् की मान्यताओं को दृष्टि में रखते हुए बुद्धि के द्वारा यह पता लगाया जा सकता है कि वह कौन-सी प्रक्रिया है जो इसे परिचालित कर रही है। आदर्श सौन्दर्य के अन्वेषण का यही आधार है। इन सिद्धान्तों के फलस्वरूप कला और साहित्य का द्वैत इन्द्रियगोचर सत्य को प्रतिबिम्बित करना था और बुद्धि तथा तर्क के द्वारा उसमें व्यवस्था और सामंजस्य प्रतिष्ठित करना था। इस प्रकार से यथार्थवादिता और बुद्धिवादिता इस परंपरा के दो ठोस स्तम्भ थे।

कला और साहित्य शतान्दियों तक समाज की प्रकृति को ध्यान में रख अपना अस्तित्व बनाए रहे। समाज की मान्यताओं को प्रायः ही दृष्टि में रखकर कला और साहित्य की सर्जनात्मक प्रक्रिया अविराम गति से चलती रही। लेकिन यह बात अब बदल गई है। आज का समाज अपनी अनियन्त्रित गतिविधियों से प्रकृति से विच्छिन्न हो गया है। स्पष्ट रूप से इसे समझने के लिए संक्षेप में पारंपार्य देशों में होने वाले परिवर्तनों से परिचित होना आवश्यक है। प्रत्येक राष्ट्रता अपने विकास-मार्ग में एक व्यवस्थित समाज की प्रतिष्ठा करती है और यह व्यवस्था कुछ परम्पराओं द्वारा प्रतिष्ठित होती है। इन परम्पराओं को देखकर समाज की दृष्टिभंगी तथा उसकी मूल-प्रकृति को समझा जा सकता है। समय के बीतने के साथ जब समाज अन्य दिशा में मोड़ लेता है तब ये परंपराएँ घिसी-पिटी-सी हो जाती हैं। उस समय दो परस्पर-विरोधी प्रक्रियाएँ दो विरोधी शक्तियों के रूप में उभड़ जाती हैं। एक तो दकियानुसी मनोवृत्ति होती है जो उन जीवों और समय के लिए अनुपयुक्त परम्पराओं को किसी भी तरह बना रखने का प्रयत्न करती है और दूसरी मुक्त करने वाली तथा नया जीवन ला देने वाली विनाशकारी शक्ति है जो उन परम्पराओं को चूर्ण विचूर्ण कर उनके स्थान पर

नवीन बी स्थापना करती है। पारवर्त्य देशों में ज्ञताब्दियों तक जिस सभ्यता का प्राधान्य रहा वह कृषि-प्रधान सभ्यता थी और स्वभावतः प्राकृतिक परिवेश के प्रति इस सभ्यता की रुचि रही, अतएव इस सबेकान में समाज का दृष्टिकोण रुढ़िवादी होने को बाध्य था। कृषि-प्रधान सभ्यता में परिवर्तन की प्रक्रिया स्वभावतः धीमी होती है। औद्योगिक क्रान्ति ने इस समाज को, इसके संस्कार को, जीवन के दृष्टिकोण को पूरी तरह से बदल दिया। विज्ञान के आविष्कारों ने इस बात को संभव कर दिया कि समाज को प्रकृति की देन पर निर्भर नहीं करना है बल्कि उसने लिए अब यह कठिन नहीं रह गया है, वह अपने जीवन को जैसे चाहे विज्ञान के बल पर मोड़ दे सकता है। इसका फल यह हुआ कि अब समाज के भीतर यह आत्मविश्वास उत्पन्न हुआ कि वह जीवन की कठोर परिस्थितियों से निपट सकता है तथा पहले के समान अपने को असाध्य समझकर उसे अब सपनों और सयासी दुनिया की शरण नहीं लेनी पड़ेगी। एक नई आशा और महत्वाकांक्षा के लिए समाज का पथ प्रशस्त हो गया।

औद्योगिक क्रान्ति ने जहाँ यह संभव कर दिया कि उत्पादन में कल्पनातीत वृद्धि हुई वहाँ दूसरी ओर उसने एक विशाल मजदूर वर्ग की सृष्टि कर दी जिसका अपने श्रम के सिवा किसी चीज पर अधिकार नहीं था। मजदूरों की दयनीय अवस्था ने एक नई समस्या उपस्थित कर दी। उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य तक पारवर्त्य देशों के सामने औद्योगिक क्रान्ति के फलस्वरूप दो प्रश्न अत्यन्त महत्व के हो गए—एक तो भौतिक क्षेत्र में अधिक से अधिक उन्नति करना और दूसरी ओर मजदूरों की दशा में उचित सुधार करना। इसी समय मानवतावाद की भी आवाज बुलन्द हुई। विज्ञान और उद्योगों की उन्नति ने बला और माहिर के क्षेत्र में बहुत-से परिवर्तन ला दिए। इस उन्नति ने मनुष्य के दृष्टिभंगी पर बहुत बड़ा आघात बिचा और दूसरी ओर मजदूरों की समस्याओं में स्वच्छन्दतावादी दृष्टिभंगी पर। उनके स्थान पर यथार्थवाद और प्रकृतिवाद ने अपना स्थान बना लिया। वैसे इस प्रक्रिया में पचाम वर्ग लगे। इस प्रकार उन्नीसवीं शताब्दी में विचार और उन्नति, भविष्य की रभीन गभावनाएँ तथा मानवतावाद—इन तीनों का नारा प्रमुख हो गया।

उन्नीसवीं शताब्दी की एक और बड़ी उपलब्धि यह रही है कि गति, रफ्तार (speed) के क्षेत्र में अत्यधिक अग्रसर होने में वह सफल हुई। हजारों वर्षों से धीमी गति वाले साधनों के स्थान पर ऐसे साधनों का आविष्कार हुआ जिनसे मनुष्य के स्थान और काल की सीमाओं का छिन्न भिन्न कर दिया। समाज के भौतिक और संवेगात्मक क्षेत्र में इसका बहुत बड़ा प्रभाव पड़ा। भविष्य की गभावनाओं और उपलब्धियों के संबंध में एक तीव्र उत्प्रेक्षा और आकांक्षा ने समाज में रूप ग्रहण किया। इसे पहना व्यापक प्रभाव कहा जा सकता है। दूसरा

महत्त्व या प्रभाव यह था कि उत्कृष्ट-साधन (quality) की अपेक्षा प्रगतिशीलता, तीव्रता (intensity) को अधिक मान दिया जाने लगा। इन प्रभावों का बाहरी रूप उन्तीसवीं शताब्दी की हलचलो, भागदौड़, तनावों आदि में प्रकट हुआ। तब-कुछ का परिणाम यह हुआ कि इससे यथार्थवादिता का ही विपटन प्रारम्भ हो गया। आधुनिक युग ने यथार्थ, वास्तव (real) के भीतर छिपी शक्ति, ऊर्जा (energy) का मनुष्य के प्रयत्नों से उपयोग में आना देखा। प्रकृति अपने-आप जी करने में समर्थ नहीं हो सकती थी उसे मनुष्य ने कर दिखाया। विज्ञान के क्षेत्र में भी मनुष्य ने कुछ वैसा ही परिवर्तन ला दिया। प्रयोगशाला में पाए जाने वाले आँकड़ों के आधार पर परिणाम निकालना जहाँ पहले विज्ञान का काम था वहाँ गणित के क्षेत्र में अब पहले धारणाओं और प्रत्ययों (concepts) की सृष्टि हो रही है और बाद में प्रयोगों द्वारा उनकी सत्यता सिद्ध की जा रही है।

आधुनिक मनोविज्ञान का कहना है कि तर्कणा (reason) और तत्संगत विचार मन की संरचना (गठन) के अंग हैं। मनुष्य के भीतर इनका अस्तित्व धीमी गति वाली परिपक्वता की प्रक्रिया का फल है। मनुष्य के भीतर अपने-आप स्वाभाविक रूप से इनके बने रहने की यातना रहती है। मनुष्य के भीतर के सत्य को तर्कणा द्वारा नहीं पाया जा सकता। उसे जानने के लिए अन्तरात्म की गहराई को थाटना होगा। बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में बर्गसो (Bergson) ने इसी अचेतन मन की यातना कही थी। अचेतन मन के महत्त्व की ओर उसने इंगित कर कहा था कि भविष्य में मानव-मन के बहुत-से रहस्यों का उद्घाटन इसके द्वारा संभव हो सकेगा। बर्गसो ने यह भी बतलाया है कि तर्क-सम्पन्न विचारों की अपनी सीमाएँ हैं। तार्किकता सभी क्षेत्रों में कारगर नहीं हो सकती यद्यपि यह सही है कि कुछ विशेष क्षेत्रों में आश्चर्यजनक रूप से वह फलप्रसू हो सकती है। सत्य के प्रतीयमान, दीख पड़ने वाले रूप को समझने में वह भले ही सहायक हो लेकिन सत्य के अस्तित्वात्मक (existential) रूप को समग्र भाव से ग्रहण करा देने में वह असमर्थ है।

इस प्रकार से इन्द्रियग्राह्य वस्तुओं की वास्तवता तथा बुद्धिवादिता और तर्कणा की अस्वीकार कर ग्रीस और रोम की शताब्दियों से आने वाली परम्परा को जैसे पाश्चात्य मन ने पूर्ण रूप से सर्वदा के लिए स्थापित दिया। रोम और ग्रीस की परम्परा ने मनुष्य को एक विशिष्ट स्थान प्रदान किया था। उसके अनुसार मनुष्य निःसंग होकर जगत् की अस्त-व्यस्तताओं को देख सकता था और उनका परीक्षण-विश्लेषण कर सकता था और उसी के अनुरूप क्रियाशील हो सकता था, अपने लिए आगे का मार्ग बना सकता था। बीसवीं शताब्दी ने जैसे भाड़-बुद्धारकर इसे साफ कर दिया है। बीसवीं शताब्दी ने इच्छा-शक्ति पर चेतन मन के नियन्त्रण को भी अस्वीकार कर दिया है। अतएव आज के बर्ला-

कार और कवियों ने दृश्यमान जगत की वास्तवता पर ही आघात करना शुरू कर दिया है। सब-कुछ मिलाकर आज का युग भी अपने को उन्हीं भयंकर और विकराल शक्तियों से घिरा हुआ अनुभव कर रहा है जैसा कि आदिम युग ने अनुभव किया था। आदिम युग जिते प्रकार उन भयंकर प्राकृतिक शक्तियों से भया-श्रत था और अपने को असहाय समझ रहा था आज का युग भी उसी प्रकार भयंकर समस्याओं के सम्मुखीन अपने को पा रहा है। उन समस्याओं का समाधान ढूँढ़ निकालने में वह अपने को असमर्थ पा रहा है।

वर्तमान जगत की समस्याओं के दो पहलू हैं। वे समस्याएँ, जिनको विज्ञान के सहारे समझा जा सकता है और उसकी सहायता से उनका हल निकाला जा सकता है। उन्हीं समस्याओं का दूसरा पहलू है जो नैतिकता, कलात्मकता, धार्मिकता आदि से सम्बद्ध है और जिसका मूल्य आकरा दुष्कर हो गया है। आज का कवि अनुभूतियों के मापे जाने वाले और अमापनीय पहलुओं के विरोध को अपनी रचना में नाटकीयता प्रदान कर उपस्थित करता है। वह विभिन्न पहलुओं को अलग-अलग दृष्टिमयी से देखने की समस्या को समझना चाहता है। आज का कवि समस्याओं को समझना चाहता है, उनका निदान करना चाहता है और उन्हें नाटकीय भागी में प्रस्तुत कर सतोष कर लेना चाहता है। वह उनके समाधान का उपाय बताने की ओर अग्रसर नहीं होता। स्वच्छन्दतावादी कवियों से आज के कवियों में यही अंतर है। स्वच्छन्दतावादी कवि समस्या का समाधान प्रस्तुत करने का प्रयास करते थे। व्यक्तिगत दृष्टि से वे उस समस्या का हल प्रस्तुत करने में नहीं हिचकते थे लेकिन आज के कवि वे इस दृष्टि से अलग-थलग रहने की ही प्रवृत्ति प्रधान है और अगर उनकी रचनाओं में सुझाव के रूप में कुछ बोख भी पड़े तो उसमें वह निश्चयता और स्पष्टता नहीं रहती जो स्वच्छन्दतावादी कवियों में पाई जाती है।

समग्रस्त होना, सङ्घर्ष अथवा अस्थायित्व की जीवन में अनुभूति केवल आज की ही कविता की विशेषता नहीं है। स्वच्छन्दतावादी कवियों की रचनाओं में भी उन्हें स्थान मिला है लेकिन आज का कवि कम से कम प्रत्यक्ष रूप से उनसे प्रति-बन्ध नहीं देखता। देखने में वह तटस्थ-सा बना रहता है। अगर यह तटस्थता उसमें न रहे तो उसके लिए अपनी रचना में समस्याओं को नाटकीय भागी में प्रस्तुत करना संभव नहीं हो सकेगा। स्वच्छन्दतावादी कवि जब उन्हें अपनी रचना का विषय बनाता है तो उसमें एक समृद्ध अवसाद का भाव होता है। लगता है जैसे उस वर्णन से उसे आत्मवृष्टि हो रही है। अतएव यह स्वाभाविक है कि स्वच्छन्दतावादी कविता में व्यक्ति की संवेदना की तीव्र द्योति बनी रहेगी। आज का कवि इसके विपरीत स्वयं परों की ओट में रहेगा और कभी भी मुखपत्र की भूमिका में सामने नहीं आएगा। आज का कवि एक प्रस्तावित सगावर

अलग हो जाएगी, एक विरोधाभास ला उपस्थित करेगा, लेकिन समस्याओं के प्रति उसकी निज की सचेतात्मक प्रतिक्रिया प्रच्छन्न ही रहेगी या अत्यन्त ही अस्पष्ट और धुंधली रहेगी।

आज की कविता प्राकृतिक जीवन के निरंतर प्रवाह से ही अपने विषय का चयन करती है लेकिन उसकी होकर नहीं रहती। चिर-परिवर्तन वाले जीवन की सीमावद्धता को अपना विषय बनाने पर भी उसकी कलात्मकता से उसकी कमी पूरी हो जाती है। आज की कविता ह्लासोन्मुख स्वच्छन्दतावादी कविता में भावों के तर्कसंगत विकास के चित्रण को अत्यन्त अवहेलना की दृष्टि से देखती है। इसके बदले आज की कविता 'मेटाफर' (रूपक और सशण दोनों ही इसमें वर्तमान हैं) की तर्कसंगति अर्थात् रूपक के पीछे कौन-सी तार्किक प्रक्रिया क्रियाशील रहती है इसकी बुद्धिपायी छानबीन में अधिक रुचि दिखताती है। इसी प्रकार शब्दों के बहुविध संयोजन का प्रतीकों के रूप में किस प्रकार विकास हो पाता है इसकी भी बुद्धिपरक छानबीन करने में आज की कविता की दितचस्पी है। विज्ञान की मूचना देने वाली भाषा जैसी भाषा का कविता में प्रयोग करने के बिना आज के कवि अपनी रचनाओं में भाषा की अनिदिष्टता को ही अपनाने लगे हैं। एक ही कविता में ये दोनों प्रवृत्तियाँ देखने को मिलती हैं अर्थात् भाषा सीधे-सादे ढंग से निर्देशात्मक नहीं होती, उसमें अनिविष्टता का ही स्वर प्रधान होता है, इसके साथ ही शब्दों के विविध संयोजनों का प्रतीक के रूप में प्रयोग होता है। इसका परिणाम यह होता है कि उसमें जटिलता, अनेकार्यता, व्यंग्य—सभी एक में बूँध जाते हैं। कविता में इनके द्वारा परस्पर-विरोधी तनावों का समाहार सम्भव हो पाता है। इसमें नाटकीय भगी होती है। हम क्या हैं और हमें क्या होना चाहिए आदि की चिन्ता से यह बोधिल नहीं होती। यह स्वतः-स्फूर्त होती है। इसकी गतिविधि आत्मपरक नहीं होती। अस्तित्व के सभी पहलुओं का सुसंगत संयोजन इसमें बड़े सहज भाव से हो जाता है। आज की कविता में कवि को दूब निकालना आसान नहीं। इन कविताओं में तर्क के सहारे किसी मत की प्रतिष्ठा का आभास नहीं होता। अनुभूतियों का सर्जन ही कवि का उद्देश्य होता है। स्पष्ट ही यहाँ सर्जन से तात्पर्य न सम्प्रेषण है और न अभिव्यक्ति।

आज के कवि के सामने कई मत और सिद्धान्त हैं जो विचार के क्षेत्र में अपना प्रभाव-विस्तार किए हुए हैं। इन मतों और सिद्धान्तों की मूलभूत विचारधारा से आज का कवि प्रभावित है। आर्थिक, सामाजिक और राजनीतिक क्षेत्र में मार्क्सवाद का बहुत गहरा प्रभाव पड़ा है। इसी प्रकार मनोविज्ञान के क्षेत्र में फ्रायड द्वारा प्रतिपादित अचेतन मन को लेकर एक मनोविश्लेषण का शास्त्र ही बन गया है। कला और साहित्य के क्षेत्र में इसकी भी गहरी छाप देखने को मिलती है। आज का कवि मनोविश्लेषण के सिद्धान्त से अत्यधिक प्रभावित है।

नृतत्वशास्त्र की नई-नई खोजों तथा उन खोजों के तुलनात्मक अध्ययन ने नये-नये रहस्यों को उद्घाटित किया है। आज की कविता पर इसका भी गहरा प्रभाव पड़ा है। इन सबका मलग-अलग और सम्मिलित प्रभाव आज की कविता पर परिलक्षित होता है। सब-कुछ मिलाकर इन प्रभावों ने जैसे कवि को जीवन के सभी मूल्यों के प्रति चाहे वे आर्थिक हों, राजनैतिक हों, धार्मिक या नैतिकता सम्बन्धी हों, देश-प्रेम या व्यक्ति के प्रेम से सम्बन्धित हों, बनायावान बना दिया है। इसका फल यह हुआ है कि कविता में 'अर्थ' का विषय हो गया है। अब उसमें 'अर्थ' खोजने की बात निरर्थक-सी हो गई है। कविता के लिए 'मिथकों' का अत्यधिक महत्त्व हो गया है। मिथक ही आज के वाक्य का सत्य हो गया है। विज्ञान के वैकल्पिक और अभावात्मक सत्य से मिथकों का सत्य अलग-थलग अथवा स्वतन्त्र अस्तित्व बनाए हुए है।

आज की कविता में प्रकृति को स्थान तो मिलता है लेकिन वह स्वच्छन्दता-वादी कविताओं से भिन्न है। आज की कविता में प्रकृति या तो मानव-सम्बन्धना के प्रतीक जुड़ा रही है अथवा अन्योक्तियों के रूप में व्यवहृत हो रही है। आज का कवि प्रकृति में स्वच्छन्दतावादियों की तरह न कोई संदेश ही पाता है और न उसमें परमार्थ सत्ता के ही उसे दर्शन होते हैं। स्वच्छन्दतावादी कवि प्रकृति से व्यक्तिगत सम्बन्ध स्थापित करता था तथा उनसे प्रेरणा ग्रहण करता था। वह उसमें अनन्त सौन्दर्य की भाँवी पाता था। लेकिन आज का कवि प्रकृति को अनामकत भाव से देखता है। उसके प्रति वह उदासीन भाव ही लिए हुए रहता है। आज की कविता के लिए प्रकृति अपना कोई 'अर्थ' नहीं रखती।

आज की कविता के लिए इतिहास भी अपना 'अर्थ' खो बैठा है। उन्नीसवीं शताब्दी में डार्विन ने जब यह कहा था कि जीवन धारण के सग्राम में जो योग्यतम, या वही आज तक विद्यमान है (*survival of the fittest*) तो मानो अपने इस कथन द्वारा इतिहास को 'अर्थ' प्रदान करने की उसने चेष्टा की है। आज का युद्धवादी सदेह प्रकट करता है कि इसका प्रमाण क्या है? उनका कहना है कि डार्विन जैसे जान सका कि जीवधारियों की नीन-सी जाति अथवा वर्ग योग्यतम था। अतएव डार्विन-प्रवर्तित सिद्धान्त को अगर इन शब्दों में दोहराया जाय कि 'जीवधारियों में जो आज बच हुए हैं उन्हीं का जीवन-धारण के सग्राम में बचाव' (*survival of the survivor*) तो उसमें क्या भूल होगी? वास्तव में जो बचे हुए प्राणी आज भी अपना अस्तित्व बनाए हुए हैं उन्हीं का ध्यान में रखकर डार्विन ने अपने सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की है। यह सिद्धान्त बलपना और अनुमान पर आधारित है। अतएव जो लोग इतिहास के प्रामाणिक विकास वाली बात को सदेह की दृष्टि से देखते हैं उनके लिए इस सिद्धान्त की अथवा इतिहास में 'अर्थ' खोजने के प्रयास की कोई आवश्यकता नहीं रह गई है। उनका कहना है कि इति-

हास को अगर बेतरतीब भयकर विध्वंस की निरर्थक कटी कटा जाय तो इसमें क्या गलती होगी ? यह सही है कि साधारणतः वे लोग जो गहराई में जाकर डाविन के सिद्धान्त का विश्लेषण नहीं करते वे उन सिद्धान्तों को सहज भाव से स्वीकार कर लेते हैं। समाज में उन सिद्धान्तों के सम्बन्ध में प्रचलित धारणा यह है कि वे सत्य हैं। चाहे जो हो, आज का कवि इतिहास में न कोई 'अर्थ' खोज पाता है और न उससे कोई प्रेरणा ग्रहण कर पाता है।

युवा लोको को कहना है कि ऐसी धारणा सामान्य रूप से लोको के मन में बनी हुई है कि समाज की प्रगति हो रही है और समाज सर्वतोमुखी उन्नति कर रहा है। वे कहते हैं ऊपर-ऊपर से देखने पर यह बात ठीक मालूम होती है लेकिन सब बातों पर अगर विचार किया जाय तो यह समझने में विक्षेप कठिनाई नहीं होगी कि यह अत्यन्त उलझनदार प्रश्न है। उनके अनुसार कभी-कभी राजनीति तथा आर्थिक मामलों की पेचीदगियों को देखकर इसमें सन्देह उत्पन्न होता है। वे और आगे कहते हैं कि आज की यात्रिकता और शीतिवाद की दृष्टिकोण को देखकर भले ही यह लगे कि समाज अग्रसर हो रहा है, लेकिन बहुत-से विचारशील लोको के मन में इससे भविष्य में बड़े-बड़े संशय की सृष्टि होती है। उनका यह मत वहाँ तक युक्तिसंगत है जहाँ तक कि, लेकिन यह सत्य अपनी जगह पर यथोचित है। इतिहास का महत्त्व समाज और व्यक्ति दोनों के जीवन में अपना प्रभाव-विस्तार करता है। समाज के ऊपर पड़ने वाले इतिहास के प्रभाव से कोई व्यक्ति सब-कुछ से अलग रहकर अपने को अछूता रख सकता है। समाचारपत्र, रेडियो आदि से जिस व्यक्ति का दूर का भी संबंध नहीं है वह इतिहास के मन पर पड़ने वाले प्रभाव के सामाजिक पहलू का अपने को मुक्त रख सकता है। लेकिन व्यक्तिगत जीवन पर जो ऐतिहासिक शक्तियों का प्रभाव पड़ता है उससे व्यक्ति अपने को मुक्त नहीं कर सकता। आज के कवि के लिए जोते हुए दिनों का इतिहास अपना अर्थ खो बैठा है। कवि या तो उनकी ओर झूझ नहीं करना चाहता अथवा उनकी जानकारी रखने पर भी इतिहास का उसका लिए कोई महत्त्व नहीं रह गया है। जिस भी तरह से हो आज का कवि इतिहास का बड़ी अच्छी दृष्टि से देखने लगा है। इस प्रकार इतिहास से विच्छिन्न होकर वह अपने को दुःस्वप्नों से घिरा पाता है।

इस प्रकार अनुभूतियाँ का 'अर्थ' सदेहास्पद हो गया है या वह अत्यन्त शीघ्र हो गया है। 'अर्थ' का यह अभाव मन में दुःस्वप्नों की सृष्टि करता है। आज की कविता में दुःस्वप्नों (nightmare) का यह भाव प्रधान हो उठा है। आज के कवि का कारवार कुम्भता, नृशंसता और कुत्सित को लेकर है। भद्रापन, विकृति, बेतुका और दयनीय नौआन के कवि अपनी रचनाओं में प्रमुखता दे रहे हैं। इतिहास का कहना है कि आज के कवि का ध्यान विभीषिका, ऊँच तथा जीवन के

गौरव तथा महिमा (glory of life) की ओर जाता है। लेकिन आज की कविताओं को देखें तो उसमें विभीषिका, ऊब का तो प्राचुर्य है, लेकिन जीवन का गौरव तथा महिमा नहीं के बराबर है। जहाँ तक आज की कविता में अनुभूति का प्रश्न है उसमें नित्य के जीवन के धुम्य, फूहड़ तथा अस्त-व्यस्त पहलुओं का ही चित्रण मिलता है। केवल इतना ही नहीं, कवि की रचना में उन चित्रों के प्रति एक अद्भुत उदासीनता का भाव है। उन चित्रों से यह पता नहीं चलता कि कवि उनसे विचलित है या अवचलित। आज के कवि को देवी देवताओं, आदर्श पुरुषों में कोई अभिरुचि नहीं है। जिसे आदर्श गुण समझा जाता या भाव के कवि के लिए बेमानी हो गया है। आदर्श गुणों का अन्मोक्षित के रूप में चित्रण भी आज की कविता में देखने को नहीं मिलेगा। पूजीयादी सभ्यता की विशिष्टताओं के प्रति भी आज के कवियों में उदासीनता का भाव है। वैसे इतना स्वीकार करना पड़ेगा कि आज के कवि वास्तवता के प्रति जागरूक हैं और सामाजिक समस्याओं के प्रति उनमें एक सहानुभूति का भाव है।

काव्य के क्षेत्र में एक नई परिपाटी के चल निकलने की ओर ही आज के कवियों का ध्यान केन्द्रित है। इस नई परिपाटी में एक सीधी-सादी अनलट्टत शैली को अपनाया गया है। काव्य की यह शैली यद्यपि अधिक निबट है। इन कवियों में जीवन की आलोचना की प्रवृत्ति देखने को मिलती है लेकिन जीवन की यह आलोचना विनारो को थोपने जैसी लगती है और उसमें गद्यात्मकता का ही प्राधान्य है। परंपरा से जाती हुई शैलियाँ भी इन कविताओं में देखने को मिलती हैं लेकिन उनमें आमूल परिवर्तन हो गया है। नाटकीय प्रगीत आज की कविता का वैशिष्ट्य हो गया है। लबी-लबी विवरणात्मक तथा आश्चर्यामूलक कविताएँ प्रायः ही लोप हो गई हैं। इसी प्रकार पहले के जैसी चिन्तन-प्रधान कविताओं का लिखा जाना समाप्त हो गया है। बाहर के विवरणों में कवि किसी प्रकार महत्त्व नहीं देखता इसलिए सक्षता है कि वर्णनात्मक या विवरणात्मक कविताएँ सम्भवतः अब नहीं लिखी जाएंगी। वैसे चिन्तन प्रधान कविताओं का परिवर्तित रूप इलियट, आडेन आदि के प्रयासों में देखा जा सकता है।

आज के काव्य-समूहों में जो कविताएँ देखने को मिलती हैं उनमें अत्यन्त स्पष्टवादी आत्म-चरित्रात्मक कविताएँ हैं अथवा ऐसी कविताएँ हैं जो सीधे अनुभूति की हमारे समक्ष रखने का प्रयास करती हैं जिनमें नाटकीय स्वयंकीर्ति का सहारा लिया गया है। इन कविताओं में न निबिड गीतात्मकता है, न वाक्यों का घनत्व और न भावों का औदार्य। किसी निशिष्ट उद्देश्य अथवा आदर्श के प्रति आसक्ति भी इन कविताओं में देखने को नहीं मिलती। इन कविताओं में कभी-कभी व्योरो में जाने की जो प्रवृत्ति परिलक्षित होती है उससे बाधा की ही सृष्टि होती है। व्योरो में जाने की यह प्रवृत्ति साधारणतः उन्हीं कविताओं में देखने को

मिलती है जो सामाजिक समस्याओं से जुड़ी हुई हैं, लेकिन विचित्रता यह है कि भावावेगों की तीव्रता उनमें नहीं वे बराबर है।

आज के वाक्य में जो मनोभाव पाया जाता है उसे 'रूढ़ि मनोभाव' कहा जा सकता है। शायद ही आज का ऐसा कोई नौजवान कवि होगा जिसकी कविता में प्रधान रूप से सौन्दर्य के प्रति उनके आकृष्ट होने के चिह्न देखने को मिलें। लेकिन यह स्पष्ट रूप से समझ लेना चाहिए कि आज की कविता में जो कुछ भी अनाकर्षक दीयता है वह इस युग की गुरुपता का प्रतिबिम्ब है, कवि का नहीं। आज की जो भी कविताएं हम देखते हैं उनमें न कवि का व्यक्तित्व ही उभर पाता है जो हमें आकृष्ट कर ले और न उनमें वह गीतारमयता ही है जिसका स्वर हमें तुरन्त अपनी ओर खींच ले। गहने के कवियों की रचनाओं में ऐसी कविता, ऐसे पद, ऐसे वाक्यांश मिल जाते हैं जो हमारी स्मृति में गूँजित होते रहते हैं। आज की कविता में यह एकदम ढेराने को नहीं मिलता।

कभी-कभी मन में होता है कि ये कवि कटपटांग, उद्धत तथा आक्रामक हैं। लगता है जैसे ये कवि साम्प्रतिक जीवन से अलग-थलग होकर असांजिव हो गए हैं अथवा उसके प्रति उनमें मन में एक विद्वेष का भाव है। आज के प्रायः सभी गम्भीर कवि जैसे और भी गम्भीर हो गए हैं मानो उस तरह गम्भीर होने को वे वाध्य हो गए हैं कि जितने वे हमें ज्ञान दे सकें अथवा जहाँ भी सुविधा पाए हमें उपदेश दे सकें। इसका फल यह हुआ है कि अपनी किसी अनुभूति को या किसी वस्तु को अधिक महत्त्व देने के कारण वे उसे प्रभावोत्पादक बनाना चाहते हैं और इसके लिए उन्हें बहुत कुछ कहना पड़ जाता है। इससे शब्दों की सख्या में तो अवश्य वृद्धि होती है लेकिन उससे कविता अपना महत्त्व खो देती है।

जिस्टोफर काडवेल ने अपनी पुस्तक 'इल्यूजन एण्ड रिएलिटी' (Illusion and Reality) में आधुनिक कविता के कुछ वैशिष्ट्यों की चर्चा की है जो ध्यान देने योग्य हैं। काडवेल की स्थापनाओं और विश्लेषणों से भले ही सब समय सहमत होना संभव न हो, लेकिन कविता के लिए अध्ययन की दिशा में उनके सबसे अत्यन्त महत्त्व के हैं। कविता की विशेषताओं का उल्लेख करते हुए काडवेल ने बतलाया है कि कविता लयबद्ध होती है। काडवेल ने बतलाया है कि कविता की लयबद्धता के मूल में समूह का संघ है। उसकी ओर के अवसर पर यह लयबद्धता समूह के लोगो में संगीतमय नैकट्य तथा एकतात्मकता का देती है। कविता की लयात्मकता के संबंध में पाश्चात्य देशों के विचारकों ने नाना भाव से चिन्ता की है। लयात्मकता कविता का अभिन्न अंग है। कविता की दूसरी विशेषता का निर्देश करते हुए काडवेल ने बताया है कि कविता का अनुवाद अत्यन्त कठिन है। कविता के भाषा का रूपान्तर दूसरी भाषा में हो सकता है। छन्दों को भी उतारा जा सकता है लेकिन कविता के संवेगों (emotions) को अनुवाद

के द्वारा दूसरी भाषा में नहीं लाया जा सकता है। किसी कविता का अन्य भाषा में अनुवाद अपने-आप में उस भाषा की एक सुन्दर कविता का प्रतिनिधित्व कर सकता है, लेकिन वह मूल कविता का प्रतिनिधित्व कभी नहीं कर सकता। अन्य भाषा में किसी कविता का कुछ स्वाद पाया जा सकता है अगर उसका गद्य में रूपान्तर किया जाय। कविता की तीसरी विशेषता काडवेल के अनुसार उसका युक्तिमूलक होने में नहीं है। उसका आधार तर्क या युक्ति नहीं है। इसका मतलब यह नहीं है कि काडवेल कविता को असंगत या अनाप-शनाप मानता है। उसका कहना है कि उसमें व्याकरण के नियमों को दृष्टि में रखा जाता है और उसकी एक व्याख्या भी हो सकती है, लेकिन उसमें विज्ञान के समान तर्क और युक्ति का स्थान नहीं है। उसके मूल में संवेग है। इसे ही शेली ने कहा है कि कविता मस्तिष्क से परिचालित नहीं होती (Poetry is something not subject to the powers of the mind)।

कविता की चौथी विशेषता उसने बताई है कि शब्दों द्वारा कविता की रचना होती है। सुनने में यह एक सामान्य-सी उक्ति लगती है। हम अल्पत्र शब्द, अर्थ और कविता के सम्बन्ध में विस्तार से प्रकाश डाल चुके हैं। यहाँ संक्षेप में कविता के साथ शब्दों के सम्बन्ध के बारे में काडवेल के मत से परिचय प्राप्त कर लें। काडवेल का कहना है कि कविता अगर केवल भावा (ideas) के सहारे लिखी जाती तो दूसरी भाषा में उसका अनुवाद कठिन नहीं होता। उन शब्दों का, जो भावों के व्योतक हैं उनके स्थान पर दूसरी भाषा के प्रतिशब्द रखे जा सकते थे, लेकिन ऐसा होता नहीं है। वास्तव में शब्दों में, उनके रूप में, उनकी ध्वनि में, लिखे जाने पर उनके आकार-प्रकार में, एक जादू के जैसी शक्ति होती है जो संवेगा को उद्दीपित करती है। दूसरी भाषा को छोड़ दें। एक ही भाषा के एक शब्द का पर्यायवाची शब्द समान प्रभाव उत्पन्न नहीं कर पाता। माना में ने कहा है कि कविता भावों से नहीं बल्कि शब्दों से लिखी जाती है (Poetry is written with words, not ideas)। भाषा के विन्यासी (imagist) कवि माला में से सहमत हैं, लेकिन काडवेल का उससे थोड़ा मतभेद है। उसका कहना है कि कविता भावा अर्थात् स्मृतिचित्रों (memory images) को उत्पन्न करती है और अगर ऐसा नहीं होता तो कविता एक निरर्थक ध्वनि मात्र रह जाती।

कविता की पाँचवी विशेषता उसके अनुसार उसका अप्रतीकात्मक होना है। जैसे साधारणतः लोग समझते हैं कि कविता प्रतीकात्मक होती है। अपने मत को स्पष्ट करते हुए काडवेल कहता है कि जब यह कहा जाता है कि शब्द प्रतीकात्मक होते हैं तो इसका मतलब यह होता है कि शब्द अपने आप में व्यर्थ हैं और असल वस्तु वह है जिसकी ओर वे संकेत करते हैं। काडवेल का कहना है कि कविता में शब्द वाहरी वस्तुओं की ओर भी संकेत करते हैं और संवेगात्मक भी होते हैं,

अतएव वे प्रतीकात्मक नहीं हो सकते जैसा कि गणितशास्त्र में होता है। गणित में $1+2=3$ होता है। समस्त जगत् के गणितज्ञ इस संख्याओं की अपनी भाषा में रूपान्तर कर एक ही फल पाएंगे। संख्याएं प्रतीक हैं। अब १, २ और ३ के मान के लिए सभी गणितज्ञ अन्य तीन संख्याओं को प्रतीक मान लें तो भी फल में अन्तर नहीं आएगा। लेकिन कविता में अगर सभी शब्द इसी प्रकार दूसरे प्रतीकों में बदल दिए जाएं तो फल दूसरा हो जाएगा अर्थात् कविता वही नहीं रह जाएगी जो मूल थी।

कविता की यह भी विशेषता है कि वह प्रत्यक्ष और निश्चित (concrete) होती है। लेकिन इसका मतलब यह नहीं है कि जो प्रत्यक्ष और निश्चित है वह प्रतीकात्मकता के ठीक उल्टा उसका विरोध है। प्रतीकात्मक भाषा जब सामान्य को छोड़ विशेष की ओर झुकती है तब वह निश्चित और प्रत्यक्ष के निकट पहुंचती है। बीजगणित से अंकगणित अधिक निश्चित है, क्योंकि वह बीजगणित की तुलना में कम सामान्य है। कविता का क्षेत्र आत्मपरक प्रतिप्रिया में निबद्ध है। चेतन मन के क्षेत्र में वास्तविक वस्तु और व्यक्तिनिष्ठ प्रतिक्रिया दोनों ही रहती हैं। वास्तविक वस्तु को अत्यन्त व्यापक रूप से सामान्य घरातल पर व्यवस्थित कर गणितशास्त्र असीमता के चिह्न (infinity) तक पहुंचता है और यह असीमता का एक ही प्रतीक समस्त बाह्य वास्तवता (external reality) को अपने में समेट लेता है अर्थात् गणित में असीमता (infinity) का चिह्न समस्त बाह्य वास्तवता का गकेत करता है। लेकिन कविता सभी व्यक्तिनिष्ठ प्रतिक्रियाओं को सामान्य घरातल पर व्यवस्थित करे तो यह 'अह' (ego) तक पहुंचती है और प्रतीक रूप में यह 'अह' सभी आत्मपरक वास्तवता को अपने में समो लेता है। वास्तव में इतने सामान्य घरातल पर आकर कविता असूत होकर नगीत का रूप ले लेती है। कविता की सवेगात्मकता को वास्तविक वस्तुओं की अपेक्षा रहती है। अतएव कविता मूर्त और प्रत्यक्ष तथा निश्चित होती है। कविता में अनुभूतियां सब समय एक ही 'अह' में केन्द्रित रहती हैं, अर्थात् व्यक्ति की अहता में केन्द्रित रहती हैं, चाहे वे अनुभूतियां जिस भी मरूपनाजगत् की मपो न हो। उपन्यासों में लेकिन सभी घटनाएं, सभी दृश्य मानव-समाज के एव ही यथार्थ जगत् में घटित होते हैं और शारी अनुभूतियों का केन्द्र वही एक ही वास्तविक जगत् होता है, लेकिन उनका द्रष्टा 'अह' भिन्न-भिन्न होता है। कविता के ममान यह व्यक्तिनिष्ठ अहता में केन्द्रित नहीं होता। इसमें द्रष्टा की दृष्टि आत्मपरक न होकर व्यापक साव्यभौम होती है।

कविता की एक और विशेषता होती है कि कविता सबसे सौन्दर्यपरक कलात्मक मवेग व्यक्तिनिष्ठ न होकर सामूहिक होता है। कलाकृति केवल विशेष व्यक्ति में सवेगों को उद्दीप्त नहीं करती बल्कि समूह के विभिन्न व्यक्तियों में

करती है।

कलाकृति के सदर्भ में नैतिकता का प्रश्न पाश्चात्य देशों में प्राचीन काल से ही उठाया जाता रहा है। यह विश्वास कि कविता का प्राथमिक कार्य शिक्षा देना है शताब्दियों से चला आ रहा है। प्लेटो ने कला और साहित्य में नैतिकता पर बल दिया है। कला और साहित्य में उसकी रुचि उतनी ही दूर तक है कि वे नागरिकों को अच्छा और नैतिक बनाने में सहायक होते हैं। प्लेटो का नागरिक, सत्य और नैतिकता का पुजारी है। प्लेटो ने अपने 'रिपब्लिक' में होमर के काव्य को इसलिए बहिष्कृत कर दिया कि उसने देवताओं को अनैतिक और भ्रष्ट के रूप में चित्रित किया है। एरिस्टाटल ने कहा है कि काव्य में एक ऐसी विनिष्टता है कि वह सत्य को अभिव्यक्ति दे सक्ता है। कला का रहस्यमयी विवेचन यह माने बैठा रहता है कि कवि दिव्य-दृष्टि वाला मनुष्य है और अपने उपकरणों को जिस रूप (form) में योजता है वह उच्चतर सत्य की प्रतिच्छवि है। प्रागित्त वेबन के पास एक साहित्यमण्डल अपने को साय को प्रकाशित करने वाला समझता था। कवि एक द्रष्टा और परमज्ञानी उपदेष्टा समझा जाता था।

ऐतिहासिक दृष्टि से 'काव्य में सत्य' का मिथान्त प्रथम तथा महत्त्वपूर्ण है। प्लेटो ने इस 'सत्य' के आधार पर ही कलात्मक कृतियों को समाज के लिए अनिष्टकर बताया था क्योंकि उसकी दृष्टि में वे अनैतिक थीं और भ्रम में डालने वाली थीं। उसने समय में यह समझा जाता था कि कला और साहित्य का उद्देश्य पथ-प्रदर्शन है, मनोरंजन करना नहीं। प्लेटो का कहना है कि नैतिकता के विचार से साहित्य में केवल उच्च आदर्श तथा उदात्त विचार वाले चरित्रों का निर्माण होना चाहिए और सभी वह सांस्कृतिक आनन्द का देने वाला होगा। काव्य के संबंध में प्लेटो के इस प्रकार के विचारों का प्रभाव शताब्दियों तक यूरोप पर बना रहा, लेकिन धीरे-धीरे इस दृष्टिकोण में परिवर्तन हुआ। सर विलियम सिडनी (सन् १५५४-८६ ई०) ने कविता की जिग प्रकार से वर्णन की है उससे लगता है कि इंग्लैंड में प्लेटो का प्रभाव उस काल तक कितना अधिक था। उस समय तक इस विचार के प्रबल समर्थक इंग्लैंड में थे कि कविता पथप्रदर्शक करनेवाली, अनैतिक और मिथ्या है। सिडनी बहुत दूर तक कविता के संबंध में इस दृष्टिकोण में परिवर्तन लाने में सफल हुआ। उसने रोम और यूनान के विचारकों के ग्रन्थों के आधार पर कविता के संबंध में नए भ्रम को दूर करने का प्रयास किया। उसने बताया कि रोम और यूनान के विचारक कवि को स्वप्नद्रष्टा, दिव्य शक्ति में सम्पन्न और सर्वज्ञ करनेवाला मानते थे। उगा रोम और यूनान के कवियों की रचनाओं को गीत देने वाली कहा है। उसने हम मात की ओर भी लोगों का ध्यान आकृष्ट किया कि प्लेटो ने केवल अनैतिक साहित्य का विरोध किया था तथा साहित्य का पूर्ण रूप से विरोधी नहीं था। ज्ञान

डाइडन (सन् १६३१-१७०० ई०) कविता वा मुख्य प्रयोजन आनन्द प्रदान करना मानता है लेकिन शिष्टा को भी वह अस्वीकार नहीं करता। कविता के मूल में अगर सत्य न हो तो वह उसे सन्तोषप्रद नहीं मानता। उसका कहना है कि यजिल के काव्य में सत्य है जो आनन्द देने वाला है।

मैटे ने उपदेशात्मक कविता को हृदयग्राही कहा है। उसका कहना है कि वह लोक-हृदय का स्पर्श करती है, अतएव वह कविता को उपदेशात्मक मान लेने को तैयार है, लेकिन उसका अप्रत्यक्ष रूप से रहना ही वह उचित मानता है। जीवन के अनुभवों से कवि जिन मूल्यवान् विचारों को ग्रहण करता है उन्हें कविता के माध्यम से उसे पाठक तक पहुँचाना चाहिए। मैथ्यू आर्मस्ट्रॉन्ग का कहना है कि नैतिक विचारों से विद्रोह करने वाली कविता, जीवन से विद्रोह करनेवाली कविता नहीं जा सकती है। इसी प्रकार नैतिक विचारों के प्रति उदासीन कविता वास्तव में आर्मस्ट्रॉन्ग के अनुसार जीवन के प्रति उदासीन कविता नहीं जा सकती है। हेनरी जेम्स ने भी कला के सम्बन्ध में नैतिकता की चर्चा करते हुए कहा है कि सभी कलाओं के मूल में नैतिकता है। हमने देखा है कि प्लेटो ने नैतिकता पर बल दिया है और वह कला और साहित्य को उसी अवस्था में स्वीकार करने को तैयार है अगर वे आदर्श नागरिक बनाने में सहायक हों। उसने साहित्यिक कृति को अनैतिक कहा है क्योंकि उसमें बुरे चरित्रों का चित्रण होता है। रस्किन ने भी नैतिकता पर बल दिया है, लेकिन कलाकृतियों के सम्बन्ध में उसका दृष्टिकोण प्लेटो से बिल्कुल विपरीत है। रस्किन ने कलाओं को और जो सचमूल में कलाएँ हैं उन्हें भगवान् की देन माना है। उसकी दृष्टि में कला परमात्मा की विभूति की साक्षी है। उसने सौन्दर्य को अत्यन्त पवित्र और आध्यात्मिक माना। उसके अनुसार जिनका हृदय पवित्र है वे ही सौन्दर्य को प्रत्यक्ष कर सकते हैं। इसलिए रस्किन की दृष्टि में कलात्मक कृतियों का स्वाभाविक रूप से नैतिकता से सम्बन्ध है। अतएव उसका कहना है कि कलात्मक कृतियों को उपदेशात्मक होना चाहिए। और यही उनका मुख्य लक्ष्य है। रस्किन ने बतलाया है कि अगर जीवन की प्राथमिक आवश्यकताओं की दृष्टि में रखकर कलाओं पर विचार किया जाए तो हमारे लिए उनका कोई महत्त्व नहीं है। उपयोगितावाद की दृष्टि से उनका कोई प्रयोजन नहीं है। लेकिन रस्किन ने अनुसार जीवन के उच्चतम क्षेत्रों में कलाओं का प्रयोजन है क्योंकि मनुष्य को उसके वास्तविक कर्तव्य के योग्य बनने में वे सहायक होती हैं। रस्किन के अनुसार मनुष्य का वास्तविक कर्तव्य भगवान् की विभूति की साक्षी (witness of the glory of God) होना है। वह सौन्दर्य को हृदय की वस्तु मानता है, मस्तिष्क की नहीं। उसका कहना है कि 'सुन्दर' की संवेदना न इन्द्रियों पर निर्भर करती है और न बुद्धि पर। उसे हृदय की अपेक्षा है। प्रकृति की वस्तुओं में वह परमात्मा का हाथ देखना है और कहता है कि इसका

मन में नाना प्रकार की प्रवृत्तियाँ संचित रहती हैं, अतएव किसी विशेष क्षण में उसका मन किस प्रवृत्ति में प्रभावित हुआ है यह कहना कठिन है। वैसे यह भी कहना कठिन है कि उसकी दृष्टिमंगी उससे वहाँ तक प्रभावित हुई है। मन के भीतर की अभिरुचियों का एक उलझनो से भरा हुआ समूह कविता को रूप देने में क्रियाशील रहता है और स्वयं वह (समूह) भी कविता से प्रभावित होता है और इसका (कविता का) मूल्य इस बात में है कि कितनी मात्रा में वह मानव-मन की एक व्यापक सन्तुलन की ओर खींच ले जाती है। अतएव आई० ए० रिचार्ड्स का कहना है कि वास्तविक स्थिति यह है कि मानव-मन में सन्तुलन और व्यवस्था तभी सम्भव है जबकि वह किसी चीज में आस्था रखता है। और रस्किन के अनुसार कवि या कलाकार के लिए वह वस्तु नैतिकता है।

रस्किन मानता है कि कलाओं का उद्देश्य शिक्षा देना है। (their (arts) proper character is to be teaching agencies—to instruct is their function.) कलाएँ इस प्रकार से उपदेश देने के लिए पाठक की तर्क-शक्ति को जैसे समाप्त कर देती हैं। वह उनके समास्वादन में इस प्रकार से तल्लीन हो जाता है कि और सब-कुछ की सुध-बुध रों घँठता है। इस प्रकार से यद्यपि कलाएँ एक भ्रम उत्पन्न करती हैं, फिर भी वह भ्रम एष उच्च कोटि का भ्रम है क्योंकि यैसा भ्रम उत्पन्न कर कलाएँ पाठक या दर्शक को एष उपदेश देती हैं। रस्किन की इस मान्यता को शीघ्र स्वीकार नहीं करते। बहरा जाता है कि वैज्ञानिक का काम अध्ययन करना, जानना और परीक्षण करना है। कला का काम अनुकूल बनाना है और नैतिकता का प्रचार करनेवाले का काम उपदेश देना है। लेखन कलाकार का काम प्रत्यक्ष करना है। नीतिज्ञ कहता है कि जीवन को वैसा होना चाहिए (life ought to be like that) और कलाकार कहता है कि जीवन वैसा दीखता है (life looks like that), लेकिन रस्किन के अनुसार कलाकार स्वभाव में ही अत्यन्त अधिक नैतिकता का अवलम्बन किए हुए रहता है और उसका काम लोगों को जैसा उठाना है।

जान रस्किन ने कला के द्विज शिक्षा का प्रतिपादन किया वह उगने युग के सम्प्रचित मन्त्र की मानवीयता की परम्पराओं के अनुकूल था। अपनी पुस्तक 'मॉडर्न वेग्डम' के तीसरे खण्ड में रस्किन ने कहा है कि कला मनोरंजन का माध्यम नहीं है। मन्त्रांग के लोको में इसे गीता जाना चाहिए इसे मानने को बह तैयार नहीं। और कुछ करने की न ही जब कलात्मक क्रियाकलाप में साजन होना चाहिए इसे उगने अस्वीकार किया है। द्वादश-अम में या स्थितियों के प्रकोष्ठ में जब समय बाटे नहीं बरता हो जब कला का महारा तिया या मन्त्रा है, रस्किन ऐसी बात गोपना भी नहीं चाहता। उगना बरता है कि मनोमोहक इसे पर्यटन करना चाहिए या मन्त्रा के प्रकाश करना चाहिए और अगर ऐसा न हो तो इस

और अग्रसर होना व्यर्थ है।

काव्य और कलाओं के सबंध में नैतिकता पर जैसा बल दिया जाता रहा है वह क्रमशः क्षीण हो गया है और आज नैतिकता और सत्य का अर्थ वह नहीं रह गया है जो पहले था। स्विनबर्न की पुस्तक 'पोएम्स एण्ड बैलेड्स' (सन् १८६६ ई०) के प्रकाशित होने के साथ एक नई प्रवृत्ति का जन्म होता है। लगता है जैसे मध्यवर्ति समाज की 'दुनिया' और नैतिकता सबधी उसकी दृष्टिभंगी से कवि और कलाकार का सम्बन्ध विच्छिन्न हो गया। धीरे-धीरे कलाकृतियों में नैतिकता आदि को लेकर अग्न्य दृष्टि से विवेचना होने लगी। अब यह धारणा क्रियाशील हुई कि कोई आवश्यक नहीं कि प्रतिभा और नैतिक गुणों में कोई संबंध हो ही। शब्दों के द्वारा सद्गुणों को अभिव्यक्ति देना वास्तव में भाषागत या कलात्मक शक्ति है। इसका मतलब यह है कि कवि को सद्गुणों का ज्ञान है, लेकिन उससे व्यावहारिक जीवन में अच्छा काम करने की कवि की इच्छा का बोध नहीं होता। साहित्य की सृष्टि करने वालों में एक विशेष प्रकार की शक्ति है कि वह शब्दों में अपने को अभिव्यक्त कर सकता है। लेकिन अब यह प्रश्न भी किया जाने लगा है कि क्या कलात्मक कृति मानव अभिव्यजना है और केवल भावों की प्रकाशित करने के लिए है? काव्य के 'सत्य' को लेकर पहले कोई भी प्रश्न नहीं उठता था और साताब्दियों तक उसमें नैतिकता आदि को लेकर कोई संदेह प्रकट नहीं किया जाता था, किन्तु अब यह प्रश्न महत्व का हो गया है और उस पर नाना प्रकार से विचार किया जाने लगा है। क्या कलाकृति में 'सत्य' निहित नहीं रहता अथवा उसके द्वारा सत्य को प्रकाशित नहीं किया जा सकता? इस सम्बन्ध में आलोचकों ने कई प्रश्न उठाए हैं। क्या सभी कलाओं में अथवा कुछ में ही सत्य निहित रहता है? कलाओं में सत्य का रहना क्या उचित माना जा सकता है? सत्य के रहने से क्या कलाएँ अधिक उपभोग्य हो सकती हैं? सत्य के रहने से कलाओं का अधिक उपभोग्य मानना ठीक है?

अधिकांश लोग इस बात को मानते हैं कि काव्य में सत्य रहता है लेकिन बिना किसी सत्य के भी काव्य का अस्तित्व सम्भव है और इसके बिना भी काव्य में सौन्दर्य होना सम्भव है। काव्य में सत्य वाले सिद्धान्त में यह माना जाता रहा है कि काव्य में जो बातें कही गई हैं और काव्य से जिन बातों का हमें परिचय प्राप्त होता है उनका वास्तविक जगत् या जीवन की बातों से साम्य है। इस सिद्धान्त के अनुसार काव्य की परीक्षा 'सत्य' के आधार पर होनी चाहिए। इसका कारण यह बतलाया जाता है कि काव्य के सत्य के साथ अगर जीवन की वास्तविकताओं का साम्य है तो इसका मतलब यह है कि सम्पूर्ण मानव-जाति के परिचित सत्य के साथ वह घेत खाता है और काव्य तथा कलाकृति के लिए ऐसा होना उचित है। साहित्यिक कृति ने द्वारा किसी नये विचार को मनोरंजक बना-

कर उपस्थित करना साहित्य की चरम सिद्धि है। लेकिन इसमें एक बात ध्यान देने योग्य है कि वह नया विचार अगर मानव-जाति की आधारभूत मान्यताओं से मेल नहीं खाता तो चाहे जितने भी सुन्दर ढंग से वह क्यों न कहा गया हो, कितना भी मनोरंजन वह क्यों न बनाया गया हो, व्यर्थ समझा जायगा।

यहाँ काव्य में जिस सत्य की बात कही जाती है वह इतिहास, विज्ञान या दर्शन के सत्य से भिन्न है। इतिहास, विज्ञान अथवा दर्शन का सत्य तथ्यात्मक है। किसी ऐतिहासिक घटना का विवरण देते समय इतिहासकार घटना सबधी बातों का तथ्यात्मक रूप उपस्थित करता है। वह उसके कारण, समय, परिणाम आदि का यथातथ्य वर्णन करता है। यात्रा-विवरण अथवा निमग्न में तथ्यों का वर्णन तो होता रहता है, लेकिन लेखक उसमें थोड़ी स्वतन्त्रता सेता है। उसकी दृष्टि-भंगी, उसकी अपनी प्रतिक्रिया आदि का भी योग उस वर्णन में रहता है। लेखक का ध्यान इस बात की ओर अधिक नहीं रहता कि उसने क्या देखा, बल्कि वह उन बातों का वर्णन अधिक करना चाहता है कि उसके मन में क्या प्रतिक्रिया हुई है, उसके मन में कैसे भाव आए हैं। वह व्योरे में न जाकर उन्ही बातों को सजाकर रखता है जिन्हें रखने से वह पाठक के मन में अनुकूल प्रभाव उत्पन्न कर सके।

कविता या कथा-साहित्य में जिन बातों का वर्णन होता है अथवा जिन चरित्रों की अवतारणा की जाती है वे वास्तव में 'टाइप' हैं, लेकिन उनका साम्य वास्तविक जगत् के तथ्यों से होता है। वे तथ्य जातिगत या समाजगत हैं अर्थात् जिन्हें समाज में सत्य मान लिया है। जैसे प्रेमचन्द का 'होरी', प्रेमचन्द की गरुडना की दृष्टि है। समाज के किसी एक विशेष 'होरी' नामक व्यक्ति को लेकर प्रेमचन्द ने वह उपन्यास नहीं लिखा है। वह टाइप है लेकिन वह समाज का परिचित है। उसका जीवन, उसकी आनास्ताई, उसकी सफलताएँ और विफलताएँ समाजगत तथ्य हैं।

वास्तव में काव्य का सत्य, भावात्मक सत्य है और विशेष दृष्टिकोण से उस पर विचार किया जाए तो हम देखेंगे कि वह सत्य, इतिहास या जीवन-परिच के सत्य से बड़ा है। उसे बड़ा मानने का कारण यह है कि उसमें युग-युग के अनुभूत सत्य का समावेश है तथा वह किसी देश-विशेष का नहीं है। इसका अर्थ यह है कि काव्य का सत्य उस 'सत्य' पर आधारित है जिसकी उपलब्धि मानव-जाति ने अपने विवास-यम में की है और इस प्रकार से वह सत्य, काल और देश की सीमा की अतिरंजक परमस्त मानवजाति का सत्य हो जाता है। इसीलिए एरिस्टाटल ने कहा है कि इतिहास की अपेक्षा काव्य का सत्य व्यापक होता है और उसका उद्देश्य जैसा होता है क्योंकि कविता का व्यापार सार्वभौम है और इतिहास का एक विशेष सीमा में निबद्ध है।

जिस भाव-सत्य को साहित्यकार या कलाकार अपनी कृति में रूप देता है वह कुछ इस प्रकार का होता है जहाँ साहित्यकार या कलाकार की भावना और मान्यता मानव-जाति की साधारण तथा सार्वभौम मान्यता से मेल खाती है। मानव-जाति की ये साधारण मान्यताएँ ही सामाजिक नियम-कानूनों का रूप लेती हैं और इन्हीं ही हम 'नैतिकता' कहते हैं। इस प्रकार से साहित्यकार या कलाकार के भाव-सत्य तथा दृष्टिकोण का नैतिकता के साथ सम्बन्ध जुड़ जाता है, जैसे नैतिकता का मापदण्ड एक देश से दूसरे देश या एक जनसमूह से दूसरे जनसमूह में थोड़ा भिन्न होता है, फिर भी कुछ ऐसे आधारभूत सिद्धान्त हैं जिन्हें समस्त सभ्य मानुष-समाज स्वीकार करता है; जैसे हरपारे को प्रायः सभी दूरी निगाह से देखते हैं। अगर कोई साहित्यकार हरपारे को ही आदर्श नायक के रूप में उपस्थित करे तो लोग उसे पसन्द नहीं करते। इस प्रकार से उस साहित्यकार के मूल्यांकन में सामाजिक 'सत्य' विशेष स्थान पर अधिकार जमा लेता है।

साहित्य और विचार (idea) के संबंध में बहुत-कुछ कहा गया है। साधारणतः साहित्य को एक प्रकार का दर्शन समझा गया है, अर्थात् यह समझा जाता है कि विचारों को रूप-विधान में ढल दिया गया है और उसका विश्लेषण करने पर उसमें अंतर्भूत प्रमुख विचार से परिचय प्राप्त किया जा सकता है। इसके ठीक विपरीत जार्ज बोआस (George Boas) ने कहा है कि कविता में विचार साधारणतः वासी होते हैं और बहुधा मिथ्या होते हैं और ऐसा व्यक्ति जिसकी उम्र सोलह वर्ष से अधिक हो गई है चायद ही कविता केवल इसलिए पढ़े कि उसमें कुछ कहा गया है। पौटल (Pottle) का कहना है कि सुखवादी (hedonist) इस सत्य को अपनी आँखों से ओझस कर देने की भूत करता है कि साहित्य एक प्रकार की भाषा है और वह भाषा संपूर्णता लिए हुए रहती है। वह अस्पष्ट है। समुच्च की प्रकृति को संपूर्णता में अभिव्यक्ति देने और संप्रेषित करने के लिए भाषा का विकास हुआ है और इस संपूर्णता में उसकी नैतिकता भी शामिल है। अतएव यह मिलकुल असम्भव-सी बात है कि भाषा का प्रयोग इस प्रकार हो कि उसमें व्यावहारिक जीवन का अर्थ तो बना रहे लेकिन उसमें न नैतिक धारणाओं का गन्तव्य हो और न उनका उल्लेख हो। उसका कहना है कि विस्तृत कविता की बात सिद्धान्त की दृष्टि से आवश्यक भी है और उपयोगी भी लेकिन वास्तव में ऐसी विस्तृत कविता का अस्तित्व नहीं है। व्यावहारिक दृष्टि से ऐसी विस्तृत कविता सम्भव भी नहीं है। किसी बात के कहने का कविता का एक ढंग है और उसका यह विशेष ढंग ही उसे अद्भुत रूप से रोचक बनाता है लेकिन उसमें वक्तव्य की ऐसा नहीं कहा जा सकता कि उसमें नैतिक अनिष्टाव एवम नहीं है। कविता यह सिद्ध करने का प्रयास नहीं करती कि अमृत कब तक है बल्कि यह तथ्य को हमारे लिए अधिक बारतब बना देती है।

जब कोई मतवाद, सिद्धान्त, आस्था अथवा जीवन-दर्शन किसी कविता में लाया गया हो और वह कुछ ऐसा हो कि पाठक का मन उसे सुसंगत, सुचिन्तित और जीवन की अनुभूतियों पर आधारित मानने को तैयार हो तो वह पाठक के लिए उस कविता के रसास्वादन में बाधा उपस्थित नहीं करता; भले ही पाठक उन्हें स्वीकार करे या न करे, उनका अनुमोदन करे या उनकी भर्त्सना करे। लेकिन अगर वह सिद्धान्त ऐसा हो कि उसे अशक्त और बचकाना समझा जाय तो एक विचक्षण पाठक के लिए वह पूर्ण रूप से बाधा बन जाता है। इसलिये इलियट का कहना है कि कविता के उपयोग के लिए पाठक को अपने विश्वासों या किसी विचारधारा से असहमति को कुछ देर के लिए अपने मन से दूर कर देना पड़ता है और काव्य-जगत् के लिए एक नये मन को तैयार करना पड़ता है जिसमें सहज स्वीकृति होती है, अतर्कित विश्वास होता है तथा संशयहीनता होती है। यह स्वीकृति कविता में निहित विचारों तक ही सीमित नहीं है बल्कि सचेतनाओं के सवध में भी उसी प्रकार लागू होती है। इलियट का कहना है कि कविता का रसास्वादन एक अमूर्त, एकटाई में नहीं आने वाला वस्तु है और विगुड कविता एक सुग-मरीचिका। उसके सज्जन और रसास्वादन दोनों में ही सब समय बहुत-कुछ ऐसा आ जाता है जो कला की दृष्टि से अर्थहीन, बेमतलब का है।

आई० ए० रिचार्ड्स और इलियट दोनों ही इस बात में एकमत हैं कि यह कोई आवश्यक नहीं कि कवि के विचारों और जीवन-दर्शन में हम पूर्ण रूप से विश्वास करें। जैसे रिचार्ड्स यह भी मानने को तैयार नहीं कि कविता में एक तर्कसंगत अर्थ होता ही है, लेकिन इलियट यह स्वीकार नहीं करता। उसका कहना है कि लगता है रिचार्ड्स को कवियों से अपेक्षा है कि वे मूल्य में सृजन करें। रिचार्ड्स का कहना है कि कविता में जो कुछ बहा गया है वह मुख्य वस्तु नहीं है बल्कि मुख्य यह है कि यह है, उनका एक अस्तित्व है।

आज की दुनिया में विज्ञान के आलोक में ही किसी चीज की परत पर हम आस्था रखने लगे हैं, लेकिन विज्ञान के आविष्कार अभी यहाँ तक नहीं पहुँचे हैं कि उनके सहारे हमारे मन का सुचारु रूप से गठन हो सके। नैतानिक ज्ञान पर हम हम बात के लिए निर्भर नहीं कर सकते कि वह हमारे जीवन को भरोसा दे सकती है। अब हम अनुमय करने लगे हैं कि यह भरोसा, यह सहारा बहुत अधिक मात्रा में सचेतनात्मक है। अतएव पाठक भले ही उपन्यास या कलात्मक कृति का अध्ययन करते समय अपने धार्मिक और नैतिक विश्वासों को अछूता बनाए रखे और मनोविनोद के लिए अथवा कलात्मक आनन्द के लिए पढ़े, लेकिन लेखक के लिए यह एकदम संभव नहीं है; भले ही जान-बूझकर, अपना एक विशेष उद्देश्य रखकर वह लिखने में प्रवृत्त क्यों न हो। शक्तिशाली लेखक जाने या मन-

जाने मानव-मन को प्रभावित करता है और मानव-मन जाने या अनजाने उससे प्रभावित होता है। हबर्ट रीड के अनुसार नैतिक मूल्य सामाजिक मूल्य हैं और कलात्मक मूल्य मानवीय मूल्य हैं। नैतिक मूल्य एक विशेष जीवन-चर्या का पर्यवेक्षण करते हैं और उसे समृद्ध करते हैं जबकि कलात्मक मूल्य स्वयं जीवन को समृद्ध करता है और उसे सुरक्षित रखता है।

काव्य का सत्य

काव्य वा 'सत्य' काव्य का ऐसा गुण है जो अविच्छिन्न रूप से उसमें निहित रहता है। यह अभिप्राय रूप से उसमें बना रहता है और कुछ ऐसा होता है कि उसके प्रति सहृदय पाठक सहज भाव से अपनी स्वीकृति देता है। काव्य में जो भिन्न-भिन्न वक्तव्य रहते हैं उनके अन्तरार्थ को चाहे हम सही मार्गें या गलत मार्गें, लेकिन यह उससे भिन्न होता है। आज काव्य में 'सत्य' का अध्ययन एक महत्व का विषय हो गया है। कविता के वक्तव्यों के प्रति, जिन्हें कवि का 'सत्य' कहा जाता है, पाठक की वैसी प्रतिक्रिया होती है इसे ध्यान में रखकर ही अध्ययन किया जाने लगा है। साहित्यिक कृति में, जिसे हम कवि का 'सत्य' कहते हैं या कवि का विश्वास कहते हैं उससे हम सहमत हो या न हो लेकिन उस स्तर को जिसे हम कवि का 'सत्य' कहते हैं, वह साहित्यिक कृति के रसास्वादन में पाठक के लिए कहाँ तक सहायक होता है या कहाँ तक बाधा की सृष्टि करता है इसके अध्ययन की ओर आलोचकों का ध्यान गया है। दर्शन के क्षेत्र में सत्य के सम्बन्ध में एक निश्चयात्मक (positive) दृष्टि उत्तरोत्तर प्रधान होती गई है, इसलिए काव्य में 'सत्य' के अध्ययन का प्रश्न अधिक महत्व का हो गया है।

जब कलाकृति के 'सत्य' पर हम विचार करते हैं तो दो प्रश्न हमारे सामने उपस्थित होते हैं। एक तो यह कि कलाकृति की दृष्टि से 'सत्य' की बात करना अवान्तर प्रश्न है या प्रासंगिक तथा सगत है। दूसरा यह कि 'सत्य' का प्रयोग जब हम जीवन के सदर्भ में करते हैं तो क्या कलाकृति के सम्बन्ध में भी उसी अर्थ में उगका प्रयोग करते हैं। वैसे यह प्रश्न किसी न किसी रूप में प्लेटो के काल से ही चलता चला आ रहा है। साहित्यिक कृति में जिसे 'सत्य' का प्रतिपादन कहा जा सकता है उसे पाठक के विश्वासों के परिप्रेक्ष्य में देखने का प्रयास प्लेटो के बाद के विचारक भी करते आ रहे हैं। बराबर से एक ऐसी धारणा रही है कि कविता का मुख्य उद्देश्य सत्य को उपस्थापित करना है और इसी दृष्टि से कविता पर विचार किया जाता रहा है। पाठक के विश्वासों की सभी धनका लगता है जबकि कलाकृति में सीधे-सीधे अविश्वसनीय बातों का समावेश हो। साधारणतः सन् ईसवी की अठारहवीं शताब्दी में पाठक के विश्वास का प्रश्न नाटकीय

कविता के संदर्भ में ही उठता रहा है। उन्नीसवीं शताब्दी में कविता और विज्ञान में परस्पर इतना अन्तर आ गया कि विश्वास का प्रश्न प्रमुख हो उठा। वैज्ञानिक, दार्शनिक और कवि की प्रतिष्ठा को पहले एक जैसी मानने का आग्रह था। अतः-एव आज जिस प्रकार विश्वास का प्रश्न उठाया जा रहा है उस प्रकार से यह प्रश्न किसी के मन में उदय ही नहीं होता था। उन्नीसवीं शताब्दी में विज्ञान का प्राधान्य हो गया और लोग उसी को सत्य मानने का आग्रह दिखाने लगे जो विज्ञान की दृष्टि से सत्य हो तथा जिसका परीक्षण प्रयोगशाला में किया जा सके। वैसे इस काल में 'विश्वास' की जो बात कही जाती है उसका अर्थ पहले की तरह 'सत्य' नहीं रह गया है।

बढ़ा जाता है कि 'सत्य' का प्रश्न कलाकृति के लिए अप्रागमिक है। जब किसी वस्तु पर कलात्मक दृष्टि से विचार किया जाता है तब उसमें सत्य-मिथ्या का प्रश्न ही नहीं उठता। कलाकृति का उद्देश्य संवेगों को उद्दीपित करना है और भाषा का काम कलाकृति में संवेगों को लेकर ही रहता है, अतएव संवेगों या प्रतिक्रियाओं के सम्बन्ध में 'सत्य' का प्रश्न ही नहीं उठता। सत्य-मिथ्या का प्रश्न उन्हीं कथनों के सम्बन्ध में उठता है जो सूचना देने वाले या निर्देश देने वाले होते हैं। कलाकृति का हम रसास्वादन करते हैं, उसमें 'मूल्यों' का महत्व होता है। वैसे रसास्वादन करते समय यह मन में अवश्य आता है कि उन्हें बितने महत्व का माना जाय, यह व्यक्ति की दृष्टिभंगी पर निर्भर करता है। फिर भी यह प्रश्न खड़े हो जाता है कि किसी कलात्मक वस्तु का महत्व किस मान में निहित है। इस दृष्टि से देखने पर यह स्पष्ट देखा जा सकता है कि 'सत्य' की समस्या जितनी उलझनदार है उतनी ही 'मूल्य' की समस्या भी। अगर यह बढ़ा जाय कि कलाकृति में 'मूल्यों' की जटिलताओं को संयोजित करने में ही उसका महत्व निहित है तो इसका अर्थ यह होगा कि कलाकृति के विवेचन के लिए जीवन की ध्यान में रखना होगा। जितने का बढ़ना है कि कला की दृष्टि में 'विश्वास' का प्रश्न अप्रागमिक है, वैसे यह मान गही है कि किसी कृति के विचारों के साथ 'विश्वास' का मेन बैठ जाय तो उसके उसकी प्रभावशालिता बढ़ जाती है। पाठकों के 'विश्वास' (belief) में अगर बाध में निहित 'सत्य' का सामना हो तो वह मूढ़ हो ग्रहणशील हो जाता है, भले ही वह ग्रहणशीलता किम्विद्वय की हो। यन्ना में 'सत्य' का अर्थ यह भी लिया गया है कि जीवन के साथ यन्ना की गुमगति होनी चाहिए। यन्ना सम्बन्धी अनुभूति के निदान का आधार यही विचारधारा है। यन्ना में 'सत्य' को एक और ढंग से समझने का प्रयास किया गया है। यन्ना को जो लोग किसी प्रकार का दस्तावेज (document) नहीं मानते, उनका बढ़ना है कि यन्ना के 'सत्य' की सगति उद्योगनिहित है, उसमें लिए अन्यत्र प्रमाण ढूँढ़ने की आवश्यकता नहीं। विचो (Vico) का बढ़ना है कि

कलाकृति में 'सत्य' की कमीटी यह देखने में है कि क्या वह सुसम्बद्ध है? क्या उसके भिन्न-भिन्न अर्थ एवं अद्यण्ड इकाई में गुंथे हुए हैं? क्या उसमें अन्तर्निहित 'मूल्य' सामंजस्यपूर्ण और सुमंगल है? जीवन में जिस सत्य की बात हम करते हैं वह कलाकृति की वसूली नहीं हो सकता। मिदल्टन मरी ने वाव्य में 'सत्य' को अपनी समग्रता में एवं अद्यण्ड और 'पूर्ण वक्तव्य' (total statement) कहा है।

कलाओं—चित्रकला, भूतिकला आदि—के सम्बन्ध में आज यह समझा जाता है कि वास्तव में कलाएँ एक प्रकार से भाषा हैं। जिस प्रकार से हम अपने मनोभावों को भाषा द्वारा प्रकट करते हैं और भाषा के माध्यम से ही अन्य व्यक्ति हमारे मनोभावों को समझ पाते हैं, उसी प्रकार से कलाकार के भावचित्रों तथा दृष्टिमयी को हम उसकी कलाकृति द्वारा प्रत्यक्ष करते हैं। अतएव आधुनिक विचारण 'कला' को भाषा मानते हैं। ऐतिहासिक दृष्टि से कला पर विचार करने का यह नया दृष्टिकोण है। दुकास के अनुसार यह भाषा सूचना, मनोदशा, भावना और मनेषों की भाषा है और यह उस भाषा से भिन्न है जिसके द्वारा हम मात्र सूचना देते हैं, उपस्थापन करते हैं या निर्देश देते हैं (दुकास आर्ट, दि क्लिटिक्स एण्ड यू, पृ० १२-३)। आई० ए० रिचार्ड्स ने भी कला, साहित्य आदि पर विचार करते हुए उपर्युक्त सिद्धान्त का प्रतिपादन किया है। भाषा के सम्बन्ध में अपने दृष्टिकोण को स्पष्ट करते हुए रिचार्ड्स ने कहा है कि जब हम कहते हैं कि 'यह चित्र अमुक चित्रकार का है', तो हम केवल मात्र सूचना देते हैं। यह सूचना सत्य भी हो सकती है, मिथ्या भी हो सकती है, लेकिन जब हम कहते हैं कि 'यह चित्र उत्कृष्ट है,' तो वास्तव में हम चित्र के सम्बन्ध में कुछ नहीं कहते। ऐसा कहकर हम उस चित्र के सम्बन्ध में अपनी दृष्टिमयी को ही प्रवाशित करते हैं। हम कहना चाहते हैं कि वह चित्र हमें अच्छा लगा है और संभवतः हमारे मन में यह बात भी रहती है कि सुनने वाली में भी हम उसी प्रकार के भाव उत्पन्न करें।

इस प्रकार से देखने पर यह कहा जा सकता है कि रिचार्ड्स यह मानता है कि कलात्मक कृतियों में सनेता और चिह्न द्वारा भावों का प्रवाशन, भावों का उद्देश तथा प्रभावोत्पादन का कार्य संपन्न होता है तथा उनमें किसी मत का प्रतिपादन या सिद्धान्त-स्थापन नहीं होता और न वे किसी मते को प्रवाशित करने के लिए ही होते हैं। ('the emotive theory of Ducasse and Richards is the view that art, as a system of signs, does not embody propositions or referential assertions, that is, truth claims but serves only as the expression or excitement of feelings, emotions and attitudes'. Morris Weitz, Philosophy of the Arts, p. 136)

कर्नाप (Carnap) ने भी कत्ता ने सम्बन्ध में कुछ ऐसी ही बात कही है। कर्नाप ने बला की भाषा और शारीरिक चेष्टाओं के पारस्परिक सम्बन्ध पर बल दिया है। उसका कहना है कि जब हम हँसते हैं, रोते हैं, चिल्लाते हैं या पंर पटकते हैं तो अपने भावों को प्रवाहित करते हैं और एक प्रकार से दूसरों में उन भावों को आपत करना चाहते हैं। इन शारीरिक चेष्टाओं तथा क्रियाओं में भाव प्रवाधान तो निहित है लेकिन सत्य अथवा मिथ्या अथवा किसी सिद्धान्त का प्रतिपादन या स्थापन उनके द्वारा नहीं होता।

अब प्रश्न यह उपस्थित होता है कि दो सुन्दर कविताओं में एक ही विषय को लेकर दो ऐसे विचार व्यक्त किए गए हों जो एक-दूसरे का वर्जन करने वाले हों अथवा किसी न किसी में जो कहा गया हो वह पाठक में 'विश्वास' से भेल नहीं पाता हो तो उस समय उन कविताओं के सम्बन्ध में हमारा दृष्टिकोण क्या होगा? अथवा उन कविताओं पर विचार करते समय हमारे लिए क्या करना समीचीन समझा जाएगा? इन प्रश्नों पर मान्य प्रकार से विचार किया गया है, लेकिन यह प्रश्न आज भी उबो हाथों बना हुआ है। पहले के 'विश्वास' का आध्यात्मिक विज्ञान का सत्य नहीं था लेकिन वह मन को शान्ति और सन्तोष पहुँचाने वाला था। आज का मनुष्य विज्ञान में बौद्धिक सत्य को नहीं छोड़ सकता, लेकिन भवेदमशील प्राणी होने के कारण मनुष्य उस सत्य के बिना भी नहीं रह सकता जिससे उसके मन को शान्ति पहुँचती है। धार्मिक विश्वास और विज्ञान का सत्य ये दोनों भेद नहीं खाते। अतएव मनुष्य के लिए आज यह आवश्यकता हो गया है कि वह ऐसा कुछ पा सके जो ठीक धर्म तो न हो लेकिन धर्म के जैसा ही मनुष्य को शांति पहुँचाए। मैथ्यू आर्नल्ड इस दृष्टि से कविता को उपयुक्त मानता है जिसने विज्ञान का सत्य तो नहीं रहेगा, लेकिन धार्मिक विश्वास जैसी भी कोई वस्तु नहीं रहेगी जिसे आधुनिक युग, जिसमें विज्ञान का प्राधान्य है, स्वीकार करने को मजबूर नहीं होता। आर्नल्ड ने इसे काव्य का सत्य कहा है जिसमें सत्य की प्रतीति होती है लेकिन वह विज्ञान के सत्य जैसा नहीं है।

कविता में सत्य की जो प्रतीति होती है वह हमारे सुषेवों को उद्दीप्त करने वाली होती है। विज्ञान के सत्य जैसा नहीं होने पर भी काव्य का सत्य उससे जैसा गीरम और तथ्यात्मक नहीं होता। मनुष्य वास्तव में जिन मिथकों की सृष्टि काव्य में करता है वे उनके मन की एक विशेष आवश्यकता की पूर्ति करते हैं। अतएव काव्य के सत्य और विज्ञान के सत्य के बीच अन्तर-अन्तर है और यदि वे लिए यह आवश्यक नहीं कि वह इसके लिए किसी प्रकार की निता करें कि काव्य के सत्य के मान पाठक के विश्वास अथवा विज्ञान के सत्य का भेल नहीं देता। कवि के द्वारा निमित्त मिथकों में सबके लिए स्थान हो जाता है। रिचार्ड्स ने काव्य के 'सत्य' की खोज करते हुए कुछ इसी प्रकार के विचार व्यक्त

किए हैं।

इलियट के मतानुसार कवि जिस परिवेश में वास करता है उसी से अपने विश्वास प्राप्त करता है। अपने नाव्य में वह यह चित्रित करता है कि उन विश्वासों को लिए हुए वह कैसा अनुभव कर रहा है। इलियट का कहना है कि कवि के लिए यह आवश्यक नहीं कि वह 'विश्वासों' की सृष्टि करे अथवा उनकी पुष्टि का प्रयास करे। कवि उन विश्वासों को अनुसृत, उनसे संपन्न वस्तुओं (co relates) को प्रस्तुत कर करता है। अतएव इलियट के अनुसार कविता की विशिष्टता की दृष्टि से 'विश्वासों' की विशिष्टता का कोई मूल्य नहीं, अर्थात् कविता की विशिष्टता विश्वासों की विशिष्टता पर निर्भर नहीं करती। इलियट का कहना है कि कविता की 'कविता' और कविता के 'विश्वासों' के साथ किसी भी प्रकार के 'सत्य' का कोई सम्बन्ध नहीं। अगर ये 'विश्वास' प्रुष्टिपूर्ण न हों तो कविता के पढ़ने में हमें कोई बाधा नहीं पहुँचती, बल्कि ही उन 'विश्वासों' को स्वीकार करने को हमारा मन तैयार हो या न हो। वैसे इतना जरूर है कि समझदार व्यक्ति के लिए ये तर्कसंगत अवश्य प्रतीत होते हैं और इस प्रकार से स्वाभाविक प्रतीत होम के कारण कविता में अन्तर्निहित सवेगात्मक तत्वों (emotional elements) के आस्वादन में उसे कोई बाधा नहीं पड़ती बरन् लगता है जैसे सवेगात्मक तत्त्व ही उन 'विश्वासों' को अपने में लिए हुए हैं। कविता में 'विश्वासों' के प्रति हम सभी सचेतन होते हैं जब वे बचकाने हो और इसी अवस्था में हम कविता को सहानुभूतिपूर्ण हृदय लेकर पढ़ने में असमर्थ हो जाते हैं और हमारे लिए उनमें रस-ग्रहण करना कठिन हो जाता है। अतएव कविता में 'विश्वास' अगर गुणगत और उपयुक्त हो तो कविता की नवेगात्मकता में बाधा नहीं पड़ती।

लेकिन आज के आलोचक, जो कविता को एव जैव इकाई (organic unity) के रूप में देखना चाहते हैं, इलियट से सहमत नहीं होंगे। वे 'विश्वासों' की भंगगत और बचकाना मान लें तो कविता की जैव इकाई खंडित हो जाएगी। जानना चाहना है कि पूर्व कि इतिहास विश्वासों की अपनी रचना का अविच्छिन्न अंग बना पाया या नहीं हो पाया, इसीलिए ये रचना के अभिन्न अंग न होकर अलग एवं विचार, एक धारणा, एक प्रत्यय के रूप में पाठकों में समझ आ उत्पन्न होते हैं। कवि की यह सबसे बड़ी असफलता है। इस अवस्था में स्वभावतः पाठक का ध्यान कविता में 'विश्वासों' की ओर जाता और उसका विवेचन यह उगी तरह करने लगता है जिस तरह किसी वैज्ञानिक तत्त्व या दार्शनिक विचार का विवेचन किया जाता है। पाठक बाध्य होकर उसकी मोक्षमार्गता, उसके सही-गलत होने की परीक्षा में लग जाता है। बाद जो भी हो यह प्रश्न खड़े हो जाता है कि कविता के वे कवय, जिन्हें विश्वासापरक कहा जा

सकता है, वे कविता के अभिन्न अंग हैं या नहीं। अतएव कविता में विश्वास का प्रश्न आज भी वैसे ही बना हुआ है।

रिचार्ड्स ने काव्य के 'सत्य' पर प्रकाश डालते हुए कहा है कि यह सत्य निर्देशात्मक सत्य नहीं होता। उमका कहना है कि कलाकृति के सदर्भ में जब 'सत्य' की बात कही जाती है तो उसका अर्थ केवल उसकी आन्तरिक आवश्यकता (internal necessity) अथवा कलाकृति का औचित्य (rightness) होता है। वैज्ञानिक सत्य का सम्बन्ध यथार्थ की प्रकृति (nature of reality) में है जबकि कलात्मक सत्य का सम्बन्ध कलाकृति की आन्तरिक गुणगति से है। अपनी बातों को स्पष्ट करने के लिए रिचार्ड्स ने अपनी पुस्तक 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' में विस्तार से विचार किया है। रिचार्ड्स का कहना है कि राबिन्सन क्रूओ का 'सत्य' उसमें जो कुछ कहा गया है उसकी स्वीकृति में है। इसे स्वीकार नहीं कर लेने पर उसकी कथा में प्रभावोत्पादकता नहीं रह जाएगी। इस स्वीकृति का सम्बन्ध इस बात से नहीं है कि सचमुच में ऐसे एवरेण्डर दोनबर्ग ने क्या किया अथवा नहीं किया। नियर अथवा डान किववुडोट के सुधागत का मिथ्यात्व इन बात में निहित है कि पूरी रचना का रसास्वादन जि लोगो ने किया है वे इन रचनाओं को पूरा पढ़ने पर उनके मुख्य अन्त को स्वीकार नहीं कर पाते। दूसरी अर्थ में 'सत्य' का अभिप्राय 'आन्तरिक आवश्यकता' अथवा 'औचित्य' है। आन्तरिक आवश्यकता या औचित्य इन बात में है कि गपूण की देखने हुए उनमें कही अगम्यदता या अमगति न हो। वस्तुगत या बाह्यार्थ सत्य (objective truth) से नियर अथवा राबिन्सन क्रूओ के 'सत्य' में कोई मतलब नहीं। इसलिए रिचार्ड्स के अनुसार राबिन्सन क्रूओ के रसास्वादन का लिए किसी 'रिश्ता' की आवश्यकता नहीं। रिचार्ड्स का कहना है कि किसी 'विश्वास' को लेकर अगर नियर को पढ़ें तो उनके भीतर की जो पूरा गुणगति है उनमें बाधा पड़ेगी। उमका यह भी कहना है कि विज्ञान और कविता के क्षेत्र अलग-अलग हैं अतएव उनमें किसी प्रकार के विरोध की बात ही नहीं उठती।

एलेन टेट (Allen Tate) का कहना है कि कविता किसी वस्तु के सम्बन्ध में किसी प्रकार का वस्तुत्व नहीं है। विज्ञान की तरह न यह किसी माध्यम (means) का निर्देश रखती है और न धर्म की तरह किसी सत्य (end) का ही गन्तव्य करती है। पाठक अपने परिणाम निकालने का लिए स्वतन्त्र है। टेट का कहना है कि कविता अपनी गपूणता में किसी उद्देश्य का प्रदर्शन नहीं करती। याद की किसी वस्तु का वर्णन कर औचित्य नहीं सिद्ध है। सत्य का दावा पाठक द्वारा ही किया जा सकता है। वैसे हमका अर्थ यह नहीं है कि कवि का पाठ केवल ही सत्य है। मानव-आत्मा में निहित विषमों को ही कविता परिष्कारित होती है। पाठकी प्रमाण की आवश्यकता उगी कवि को होती है जो उसके द्वारा

चाहता है अथवा किसी उद्देश्य की मिद्धि को ध्यान में रखकर व्यवृता करने वाले व्यवृता को होती है।

हेनरी जेम्स के अनुसार कलाकार आशाओं, आकांक्षाओं, परितृप्ति अथवा नैराश्य से नियंत्रित नहीं होता। वह एक ग्रहणशील यंत्र की तरह होता है जो उतना ही विवरण देता है जितना कि उसे अंतर का प्रकाश प्राप्त है और उस विवरण को 'सत्य' कहा जा सकता है। लेकिन उपन्यास में कलाकार की इस तरह की निर्व्यसितकता के कारण कई तरह की समस्याओं के सगंध उपस्थित होना पड़ता है। कथाकार को अगर अपनी दृष्टिभंगी को अपनी रचना में चित्रित करना है अथवा किसी तरह की सूचना देनी है तो अपने को वह क्या से अलग-थलग कैसे रख सकता है? जासेफ वोनरैड तथा फोर्ड मैडोक्स फोर्ड का कहना है कि पाठक को कथाकार को गूँथदम भुला देना चाहिए जिससे कि ऐसा प्रतीत हो कि कहानी अपने आपको स्वयं उपस्थित कर रही है और उसका विकास उसने अपने जीवन के अनुरूप हो रहा है। उपन्यासकार को पाठक से कहानी नहीं कहनी है बल्कि उसे इस तरह उपस्थित करना है कि जैसे कोई कार्य-व्यापार अपने आप घटित हो रहा है।

कला की शक्ति मतवाद पर निर्भर नहीं करती, अतएव मतवाद को उससे अलग कर देने पर भी कला का अस्तित्व बना रहता है। युग का कहना है कि एक महान् कलाकृति स्वप्न जैसी होती है। उमरा कहना है कि कलाकृति में सद्य-कुछ स्पष्ट रूप में प्रतीति होने के बावजूब वह अपनी न्याय्या स्वयं नहीं उपस्थित करती। कविता निर्वेश नहीं देती। वह यह नहीं कहती कि यह गल्प है अथवा 'प्रेमा करो, वैमा करो'। स्वप्न की तरह कविता भी एक चित्र उपस्थित करती है। जिस तरह प्रकृति एक पीथे को बढने और पल्लवित-गुम्पित होने देती है और उसे दृश्यकर कोई जो चाहे परिणाम निवाने, इसी प्रकार कविता भी होती है। हमारे गमदा यह विवास जाने जाने पीथे की तरह है और उसका हम चाहे जो अर्थ निवाले।

नई आलोचना और कविता में तनाव

(क) नई आलोचना

नई आलोचना शब्द से स्पष्ट ही यह संकेत मिलता है कि पहले की आलोचना के जितने भी प्रकार रहे हैं उनसे आज के आलोचकों को संतोष नहीं है, अतएव आलोचना का एक नया प्रकार वे पसन्द करते हैं। वास्तव में बीसवीं शताब्दी के द्वितीय दशक में जिस प्रकार की कविताएँ या साहित्य की अन्य विधाओं का लिखा जाना शुरू हुआ उससे स्वभावतः आलोचकों को यह अनुभव होने लगा कि आलोचना की पहले की परम्परा को ध्यान में रखकर तत्कालीन साहित्य का अध्ययन समुचित ढंग से नहीं हो सकेगा। लेकिन नई आलोचना की एक कोई विशेष परिभाषा नहीं की जा सकती, सिवा इसके कि इनके आलोचना के क्षेत्र में एक नई प्रवृत्ति का संकेत मिलता है। लेकिन वह स्पष्टतया क्या है, वहना कठिन है। वैसे इतना तो सहज ही कहा जा सकता है कि इस तरह की आलोचना का उद्देश्य इलियट के 'वेस्ट लैंड' और येट्स के 'टावर' जैसी कविताओं को समझना, उनकी बारीकियों को समझना तथा उस जाति की कविताओं के विकास में सहायता पहुँचाना था। आज उस काल की आलोचनाओं को देखने से लगता है कि भले ही प्रारम्भिक काल में उनकी कुछ उपयोगिता का लोगो ने अनुभव किया हो, लेकिन बाद में चलकर वे बहुत काम की नहीं लगी। इस तरह की आलोचना में वह व्यापकता नहीं थी कि उसको दृष्टि में रखकर साहित्य चाहे वह पुराना हो अथवा नया, उसका सम्यक् रूप से अध्ययन हो सके। बहुत बार तो वह व्यर्थ की मिथ्य हुई, लेकिन उसका व्यवहार होता रहा और बहुत लोगों ने उसका गलत ढंग से व्यवहार किया। नई आलोचना के नाम पर बहुत-कुछ ऐसा भी लिखा गया जिससे दायित्वहीनता का परिचय मिलता है। इसीलिए नई आलोचना की समीक्षा करने वालों ने इसके संबंध में नाना प्रकार के विचार प्रकट किए। जैसे कहा गया कि नई आलोचना में 'नई' का अर्थ केवल यही जताना नहीं है कि वह अद्यतन की चली आती हुई आलोचना की परंपरा से भिन्न है बल्कि उसमें यह भी जताना था कि पुरानी से यह उत्कृष्ट है। अंग्रेजी साहित्य के स्वच्छन्दतावादी आन्दोलन के बाद कुछ लोगो ने यह समझ लिया कि जो कुछ

नया है वह उत्कृष्ट है और जो कुछ पुराना है वह किसी वाम का नहीं। वैसे जो कुछ भी नया आरम्भ होता है वह पुराने के विरुद्ध विद्रोह के रूप में आरम्भ होता है। पुराने में ऐसी बहुत-सी बातें आ जाती हैं जो भूत हो जाती हैं, जो विवास के पथ में बाधा उपस्थित करने वाली होती हैं। उसी मतानुगतिता के विरुद्ध नया जन्म ग्रहण करता है। जो कुछ नया आरम्भ होता है वह अपने बाल की बहुत-सी बातों को इसलिए ग्रहण करता है कि उस बाल में उसे ही वैज्ञानिक और सर्वसंगत समझा जाता है। जैसे सन् १९२० ई० के सगंधन के नव-मागवतावादी रचनाकारों को आज के लेखक पुरातनपथी समझते हैं।

बीसवीं शताब्दी के द्वितीय दशक में आलोचकों ने रचना की, केवल रचना को ध्यान में रखा। आलोचना के लिए लेखक के जीवन, उसके सामाजिक बोध अथवा पृष्ठभूमि के रूप में सामाजिक, राजनैतिक आदि परिस्थितियों की ओर ध्यान नहीं दिया। ग्राफ, आवृद्धा आदि ना आकलन ही आलोचकों के लिए महत्व का हो गया। जैसे आलोचकों ने ऐसी सूची तैयार करनी शुरू की कि किसी कवि ने अथवा उसकी तुलना में अन्य कवि ने अपनी-अपनी रचनाओं में कितने प्रकार के अलंकार, बिंब आदि का प्रयोग किया है। इसका स्थान अर्थ-विज्ञान और शब्दों के विवेचन में ले लिया। इस दृष्टि से आई० ए० रिचार्ड्स और एम्पसन ने बहुत ही महत्व का कार्य किया है। मनोविज्ञान की दृष्टि से भी कलात्मक कृतियों का अध्ययन शुरू हुआ। नई आलोचना ने कलाकृति की संरचना (गठन) पर अधिक ध्यान दिया। रचनाकार का व्यक्तित्व अथवा कलाकृति का पाठकों पर क्या प्रभाव पड़ता है आदि बातें उनकी दृष्टि में शीघ्र ही गईं। साहित्यिक 'वस्तु' का वस्तु के रूप में अध्ययन आलोचकों के लिए प्रमुख हो गया। उन्होंने इस बात की चिन्ता छोड़ दी कि उनमें सवेगारम्यता है या नहीं अथवा उसके उद्भव के मूल में कौन सी प्रकृति काम करती रही।

आई० ए० रिचार्ड्स ने बहुत पहले कहा था कि आलोचना को 'विशुद्ध' करने की आवश्यकता है। नये आलोचना ने इस विशुद्धीकरण की ओर पूर्ण ध्यान दिया। वे यहाँ तक पहुँचे कि लोगो ने यह कहना शुरू किया कि नई आलोचना ने साहित्य को जीवन से अलग कर दिया है। सन् १९४१ ई० में जॉन क्रो रैन्सम (John Crowe Ransom) ने अपनी आलोचना संबंधी पुस्तक 'दि न्यू क्रिटिसिज्म' को प्रकाशित किया। उस समय रैन्सम के मन में नई आलोचना कहने का तात्पर्य तत्कालीन आलोचना से था। रैन्सम ने अपनी इस पुस्तक में रिचार्ड्स, एम्पसन, डलियट, विन्टर्स की आलोचना-पद्धति की कड़ी और जमकर आलोचना की है, वैसे वह उनके प्रति बराबर सम्मान का भाव बनाए रहा। रैन्सम की इस पुस्तक के प्रकाशन के बाद नई 'आलोचना' की घूम मच गई। वैसे उसने किसी विशेष पद्धति को प्रतिष्ठा नहीं दी। अपनी इस

पुस्तक में, जिसे नई आलोचना कहा है, उसके पहले के तीस वर्षों की आलोचना की प्रवृत्तियों को ही नई की सजा दी गई है। रैन्सम का ध्यान जिन प्रवृत्तियों ने आकृष्ट किया है उनमें प्रमुख रूप से विस्लेषण की बारीकी, स्पष्टीकरण का निपुण्य, बशोरो में विस्तार में जाने की विशेषज्ञ दृष्टि हैं।

आज के सुप्रसिद्ध कवि परंपराभूक्त रुढ़िगत नियमों से दूर चले गए हैं। अतएव यह प्रश्न मन में आना स्वाभाविक है कि उनकी कृतियों का मूल्यांकन जिन तरह किया जाए। काव्य में अब नये-नये परिवर्तन किए जाते हैं अथवा काव्यगत दृष्टियों की तर्कपरवना को उसके अंतिम छोर तक पहुंचा देने की प्रवृत्ति प्रबल हो उठती है तो साधारण आलोचकों के लिए आलोचना का बारंबार अत्यन्त दुम्ह हो उठता है। अच्छे निपुण आलोचक भी जिन कलात्मक सिद्धान्तों को अपनाए हुए रहते हैं उन पर फिर से विचार करने के लिए विवश हो जाते हैं। आज की असह-करुणता और अंवाडोल परिस्थिति में कलाओं को अपरिचिन और अत्यन्त तीव्र तथा सुविस्तृत अनुभूतियों की परिधि को ममालना पड़ रहा है, अतएव यह स्वाभाविक है कि आलोचना को नाना प्रकार के बचावों का ध्यान में रखा पड़ता है। इनके बिना आलोचना का पूर्ण रूप से बारगर होना अथवा कलाओं के विकास में हाथ बँडाना संभव नहीं होगा। आज के आलोचक को तुलना तथा विवेचना करनी पड़ती है। उसे विस्लेषण तथा व्याख्या एवं स्पष्टीकरण में प्रवृत्त होना पड़ता है। आलोचक को केवल उसी की व्याख्या नहीं करनी पड़ती जिसे हम पढ़ रहे हैं बल्कि उसे भी स्पष्ट करना पड़ रहा है जिसके बारे में हम पढ़ रहे हैं।

रैन्सम नई आलोचना की चर्चा करते हुए कहता है कि आलोचक को प्रथम अति संवेदनशील होकर किसी कविता या साहित्यिक रचना को पढ़ना पड़ता है और यह एक प्रकार में पुनरुक्ति होगी अगर यह कहा जाए कि पहले समय आलोचक की संवेदना (sensitivity) अत्यन्त तीव्र हो उठती है। इसके बाद आलोचक को तुलनात्मक दृष्टि से तकनीक पर विचार करना पड़ता है अर्थात् अति निपुणता के साथ कविता को पढ़ना और तब उस पर टिप्पणी करनी पड़ती है। सौन्दर्यशास्त्र तथा काव्यशास्त्र के निपुण ज्ञाता की दृष्टि से उसे यह समझना पड़ता है कि उस कविता की जातिगत विशेषताएँ क्या हैं? मनोविज्ञान और नैतिकता को ध्यान में रखकर कविता पर विचार करने को रैन्सम ठीक नहीं मानता। उतका कहना है कि मनोविज्ञान को ध्यान में रखकर कविता पर विचार करने वालों का कहना है कि कविता मुख्य रूप से संवेदना और त्रिबागीलता लाने वाले उत्प्रेरक मनोवेगों को स्पर्श करती है। वे यह भी सब समय कहते रहते हैं कि विज्ञान की नीरसता और संवेगहीनता उसमें नहीं है। विज्ञान को वे बोधात्मक मन (cognitive mind) का विषय बतलाते हैं। रिचार्ड्स ने इस

धात को पूरी तरह से ग्रहणीकार किया कि काव्य का प्रभाव किसी वस्तुगत ज्ञान या विश्वास पर निर्भर करता है। रैन्सम का कहना है कि रिचार्ड्स ने यह नहीं बतलाया कि कविता किन संवेदनाओं और मनोवेगों को तृप्ति प्रदान करती है। रैन्सम के अनुसार रिचार्ड्स का काव्य-सिद्धान्त सम्भवतः इतना गूढ़ है कि उसे न सत्य प्रमाणित किया जा सकता है और न उसका खण्डन ही किया जा सकता है। रैन्सम का कहना है कि सम्भवतः रिचार्ड्स और उसके पाठकों को यह काव्य सिद्धान्त इतना कामचलाऊ और नाभ्यानुभूति से असम्बद्ध लगा कि उन्होंने स्वयं इसका परित्याग कर दिया। रैन्सम इस धारणा का खण्डन करता है कि विज्ञान में इतनी नीरसता और शून्यता है। उसका कहना है कि प्रत्येक अनुभूति में, चाहे वह विज्ञान की ही क्या न हो, संवेदना (feeling) रहती ही है। कोई भी निदघ बिना रश्मि के देर तक नहीं खताया जा सकता है और यह रश्मि भी संवेदना का ही व्यापार है। एसिसिओ विवास ने कहा है कि वैज्ञानिकों में एक तीव्र आवेग होता है जिससे वे अपने अनुसंधानों में जुटे रहते हैं। रैन्सम विवास की बातों को स्वीकार करते हुए कहता है कि वैज्ञानिकों के अनुसंधान के फल से ही हम लोगों को मतलब होता है, उनके आवेगों के प्रति हम कोई दिलचस्पी नहीं। इसी प्रकार कविता में काव्य-वस्तु में ही हमारी रश्मि रहती है। मनोविज्ञान के सहारे हम काव्य वस्तु में योग देने वाले भावों का कुछ परिचय पा सकते हैं, लेकिन पूरी कविता में, शब्दों में, पंक्तियों में, बहुत-से आवेग और संवेदनाएँ वर्तमान रहती हैं जिनमें से कुछ भले ही हमारा ध्यान आकृष्ट करें लेकिन बहुतों की जानकारी भी हम नहीं ही पाती और हम काव्य वस्तु को ही समग्र रूप में उपभोग करते हैं। कविता में एक ही संवेग (emotion) अपनी पूर्णता में बना रहता है और वही हमारे काम का है। उसे ही हम उपलब्ध करना चाहते हैं। इसलिए रैन्सम का कहना है कि काव्य-वस्तु—अपनी पूर्णता में कविता के संवेग—में ही हम अपने ध्यान को केन्द्रित करना है।

रैन्सम का कहना है कि इलियट अभिनव ढंग से कविता के सार में अपने मनोवैज्ञानिक सिद्धान्त को प्रस्तुत करता है। इलियट कविता को संवेग (emotion) और संवेदना (feeling) की एक संरचना (गठन) मानता है। इलियट का कहना है कि कविता में संवेदनाएँ तो अनेक होती हैं लेकिन संवेग एक ही होता है। अधिक से अधिक इतना ही हो सकता है कि एक उद्धारण (passage) में एक संवेग हो। संवेदनाएँ कविता के शब्दों या वाक्यांशों के प्रति हमारी प्रतिक्रियाएँ हैं। ये सभी कविता के मुख्य संवेग या केन्द्रीय संवेग में एक हो जाती हैं और वह संवेग ही कविता के मूल विषय (theme) या उसमें निहित परिस्थिति (situation) में सम्मिलित रहता है। इलियट उन संवेदनाओं को मुख्य संवेग का अंग भी मानने को संसार नहीं दे। उसका कहना

है कि पाठक को पता भी नहीं चलता कि ये मवेदनाएँ कविता के सवेग से जुड़ी हुई हैं। रैन्सम का कहना है कि इलियट ने जिस प्रकार की शब्दावली का प्रयोग अपने सिद्धान्त को स्पष्ट करने के लिए किया है वही भ्रुष्टिपूर्ण है। रैन्सम ने बतलाया है कि इलियट के सिद्धान्त का वह यही अर्थ लगाता है कि कविता की एक केन्द्रीय वस्तु है, उसका एक सार-तत्त्व है जिसकी व्याख्या हो सकती है और यह उचित ही है कि अपनी ओर वह हमारा ध्यान आकृष्ट करती है। लेकिन रैन्सम के अनुसार विज्ञान मरघी निबध और कविता में एक सबसे बड़ा अंतर यह होता है कि विज्ञान के निबध में मुख्य वस्तु विषय से उसका ध्योरा अलग नहीं हो सकता और कविता में मूल विषय तो महत्व रखता ही है, साथ ही कविता में अग्य प्रसंगों से युक्त ध्यारे भी होते हैं जो अपने-भाप मनोरंजक होते हैं और स्वतंत्र रूप से अपना भी महत्व रखते हैं। रैन्सम इसे कविता का सरचनात्मक (structural) अध्ययन कहता है। उसकी दृष्टि में कविता का अध्ययन इसी दृष्टि से होना चाहिए।

रैन्सम सौन्दर्य की अनुभूति को नैतिकता की तीव्र दृष्टि की परिधि के बाहर मानता है। उस दृष्टि से वह परडाई में नहीं आ सकती। ठीक इसी प्रकार बामुक प्रज्ञा की परड के भी वह बाहर है। इन दोनों में से किसी की भी प्रवृत्ति होने पर न हम कविता को ही समझ सकते हैं और न मूर्ति को ही। नैतिक परिस्थिति को काव्यात्मक बनाने में कवि भले ही सफल हो लेकिन नैतिकता की दृष्टि से कविता की आलोचना में आलोचक सफल नहीं हो सकता। कविता के लिए शब्दों द्वारा मकेतित होने वाला कोई भी विषय उपयुक्त हो सकता है, जैसे कोई नैतिक परिस्थिति, मनोविकार, कोई भाव या बिचारधारा, एक फून या एक प्राकृतिक दृश्य अथवा कोई एक वस्तु। इन वस्तुओं या विषयों में एक ऐसा कुछ जुड़ जाता है जिससे वे समृद्ध हो उठते हैं। कविता की वह वस्तु, जिसकी व्याख्या हो सकती है या जो तर्कमूलक है, जो उसकी प्रत्यक्ष दीखने वाली वस्तु है जिसे हम उस कविता में वर्तमान गद्य का अर्थ कह सकने हैं वह बनी रहती है। उसमें कमी नहीं होती। उसके अलावा उस कविता में जो समृद्ध करने वाली, जो अमिद्वद्ध करने वाली वस्तु है उसे ही हमें खोज निकालना है। यह खोज हमारे लिए तभी सम्भव है जब हम अन्य पूर्वग्रहों से अपने को मुक्त रखें। रैन्सम ने इसीलिए कहा है कि कविता में दो वस्तुएँ हैं - सरचना (गद्य) और बनावट (ध्योरा)। आलोचक को इन्हीं दोनों की दृष्टि में रखकर कविता का अध्ययन करना है।

नई आलोचना का एक दूसरा पहलू भी ध्यान देने योग्य है। इसमें साहित्य के अध्ययन के लिए जैव सिद्धान्त (organic theory) पर अधिक बल दिया जाता है। इस सिद्धान्त की हम अन्यत्र चर्चा कर चुके हैं। संक्षेप में जैव सिद्धान्त

वाक्य को एक जीवधारी समझने की अवसलत पड़ता है। जीवधारी के अंग-प्रत्यंग का संपूर्ण शरीर के लिए महत्त्व होता है; जैसे शरीर के भीतर मस्तिष्क और हृदय में किसी को भग्न महत्त्व का नहीं माना जा सकता। ये एक-दूसरे की परिचासित करते हैं। इनमें अन्योन्याश्रय रावध है। इसी दृष्टि से काव्य पर विचार करने की बात कही जाती है। नई आलोचना के समयों में एक बात पर सहमति दीत पड़ती है। वस्तुत्व-विषय (content) और रूप-विधान (form) के अन्तर को वे एकदम अस्वीकार करते हैं। इन दोनों की अन्तर्स्थाप्ति (interpenetration) अलंकरण को ध्यान में रखते वाले अलंकार-विधान द्वारा ये समझ नहीं मानते। अलंकरण को ये बोझिल बना देने वाली वस्तु मानते हैं और उससे भल्लग ही रहना चाहते हैं। अतएव इस तरह के आलोचक कविता के पूरे सदर्भ अर्थात् कविता की संपूर्णता को ध्यान में रखकर प्रत्येक शब्द पर विचार करते हैं। शब्दों के अध्ययन में उनकी दृष्टि केवल इसी बात पर नहीं रहती कि कविता के पूरे सदर्भ में उनका क्या योग है, बल्कि वे यह भी देखते हैं कि सदर्भ में वे किस स्थान पर हैं वहाँ रहकर वे ठीक-ठीक किस प्रकार अर्थवान होते हैं।

नई आलोचना की समीक्षा करने वाली नई आलोचना के अपनाने वाली से यह शिकायत है कि ये अत्यन्त सकोश भाव से शब्दों के माध्यम पर विचार करते हैं। उनके अनुसार नई आलोचना वाले भूल जाते हैं कि शब्द एक प्रकार के साधन हैं जिनके द्वारा काव्य में सम्पन्न होने वाली 'क्रिया' या 'वस्तु' (plot) रूप ग्रहण करती है। लेकिन इस तरह की आलोचना करने वाले नई आलोचना वाली के जैव सिद्धान्त की अपनी आँखों से ओझल कर देते हैं। नई आलोचना वाले यह मानते हैं कि शब्द अर्थों की वे प्रतिबिम्ब हैं जिन (वाँटों) के सहारे कविता में 'अर्थ' का संयोजन होता है। वे यह भिस्कुल मानने को तैयार नहीं कि कविता की 'क्रिया' या 'वस्तु' तथा शब्दों की अलग-अलग कर उन पर विचार किया जाय। उनके अनुसार साहित्यिक रूप-विधान (form) धपने-भारने अर्थ का सघटन है।

(ख) कविता में तनाव

मान की आलोचना तथा सौन्दर्यशास्त्र की विवेचना में तनाव (tension) की चर्चा किसी न किसी रूप में आ ही जाती है। किसी आलोचना-विशेष में भले ही तनाव शब्द का व्यवहार न किया गया हो, लेकिन साहित्यिक कृतियों में आलोचक तनाव या अस्तित्व स्वीकार करते हैं और उसे ध्यान में रखकर विवेचना भी करते हैं।

'मेटाफिजिकल पोएट्री' की चर्चा करते हुए इलियट ने कहा है कि उस श्रेणी की कविताओं में कवियों का यह उद्देश्य रहा है कि दो अनुभूतियों को, जो परस्पर

एक-दूसरे को अलग रखना चाहती है, जिनका आपस में विनर्पण है, उनमें एक प्रकार का संयोग स्थापित किया जाय। रिचार्ड्स का कहना है कि किसी प्रकार की अनुभूति में विभिन्न मनोवेगों (impulses) का उद्दीपन और उनका पारस्परिक घात-प्रतिघात बना रहता है। रिचार्ड्स का कहना है कि सभी मनोवेग स्वभावतः सुसंगत और सगुण्य नहीं होते क्योंकि साधारणतः उनमें द्वन्द्व की संभावना घनी रहती है। लेकिन रिचार्ड्स के अनुसार सौन्दर्यानुभूति में हमारे मनोवेग एक विलक्षण रीति से व्यवस्थित होते हैं। इस व्यवस्थित होने में सघर्षशील मनोवेगों के द्वन्द्व का परिहार किया जाता है, लेकिन मनोवेगों को दबाकर यह साधित नहीं होता बल्कि आश्चर्य यह है कि उन्हें पूर्ण रूप से उन्मुक्त रहने देकर यह संभव किया जाता है। इस तरह के संतुलन की अवस्था में, भले ही वह क्षणस्थायी न हो, हम सौन्दर्य की अनुभूति होती है। इस प्रकार रिचार्ड्स के सिद्धांत में जहां संश्लेषण की बात बड़ी गई है वहां तनाव का उल्लेख कर कलात्मक रचना में असंगत या बेमेल तत्वों के सामंजस्य की बात कही गई है। जान डेवी इस तरह के तनाव को आवश्यक बतलाता है। उसका कहना है कि आन्तरिक तनाव के नहीं रहने पर भावधारा का महाम सीधे बिना बाधा के लक्ष्य पर पहुंच जायगा और जिसे कलात्मक विकास अथवा कलात्मक उपलब्धि कहा जाता है उस तरह की कोई वस्तु नहीं रह जायगी। किसी रचना में तनाव का होना उत्तम बुद्धि तथा संतुष्टि का स्थान निरूपण करता है। टी० ई० ह्यूम या कहना है कि प्रयत्न करनेवाली मन किसी कविता या चित्र के सभी महत्व के भावों को ग्रहण करता है और साथ ही उनका योग साधन करता है। अगर किसी क्षण किसी एक भाव को लेकर क्रियाशील रहता है तो साथ ही साथ उससे परिप्रस्थ में अन्य भावों में हलचल करता रहता है और उन भावों के पारस्परिक संबंधों और क्रियाओं को भी नहीं भूलता। साथ में चलने की क्रिया के रूप में ह्यूम ने इस बात को समझने का प्रयास किया है। पेट के बल जब वह चलता है तब उससे सारे शरीर में एक साथ गति बनी रहती है और साथ-साथ उसकी सबल्य शक्ति भी कार्य करती रहती है जितने उसकी कुण्डली के विपरीत दिशाओं में संचरित होने में हम देखा सकते हैं।

तनाव के सिद्धान्त का संबंध उपन्यास और कविता के जैव सिद्धान्त (organic theory) से जोड़ा जाता है। सजनात्मक साहित्य में मन और बुद्धि के योग पर जैव सिद्धान्त में अन्य बातों के अलावा बल दिया गया है। तनाव के सिद्धान्त की बात जब बड़ी जाती है तब जैव सिद्धान्त के स्वरूप को ही विशेष रूप से ध्यान में रखा जाता है। सजनात्मक साहित्य की आलोचना में जो लोग तनाव को ध्यान में रखते हैं वे मध्य माध्यम (medium) और बुद्धि (तथ्या) के पारस्परिक संबंधों को निर्धारित करने की चेष्टा करते हैं। वे लोग यह दिखाना

का प्रयास करते हैं कि जिस प्रकार एक भाव की दूसरे भाव से साथ समति बिठाई जाती है और फिर इस सम्पूर्ण को जिस प्रकार उससे माध्यम द्वारा अभिव्यक्त किया जाता है। आलोचक इन बातों की ओर निर्देश करने से साथ यह भी दिखलाने का प्रयत्न करते हैं कि वह अभिव्यक्ति कहा तक उपयुक्त है। तनाव का यह सिद्धान्त भावों के नाटकीय भगी में प्रकाशन को अधिक पसन्द करता है अपेक्षा इससे कि उन्हें आहम्बरपूर्ण पंक्ती में चित्रित किया जाय। चित्रित दृश्य ही भावों को कथात्मक वाक्य में पिरो देने की ओर भी उनकी रुचि नहीं है और न वे यही चाहते हैं कि साधारण प्रयोगों में उनका रोदन सुनने को मिले।

इलियट और रिचार्ड्स ने कविता में निहित तनाव और अनेक तत्वों की समति बिठाने की बात कही है। इलियट ने कहा है कि टाइप करने वाली मशीन की आवाज, रसोईघर में पकने वाला खाद्य-पदार्थ की गंध, स्विमिंग का अभ्ययन और प्रेम में पड़ना, ये सभी ऐसे अनुभव हैं कि साधारण मनुष्य की दृष्टि में इन्हें एक-दूसरे से कोई मतलब नहीं, लेकिन कवि के लिए ये अनुभव सतत नई संपूर्णता में विलीन होकर एक ही रूप धारण करते हैं। रिचार्ड्स ने भी कुछ इसी प्रकार से कहा है कि ट्राफेलगर स्क्वायर में बूतलरों का पक्कर लगाना, होज में भरे जल का रंग, किसी वस्त्र की स्वर-सहरी अथवा उससे भाषण का इधर-उधर घूमना मले ही आपस में असम्बद्ध प्रतीत हो लेकिन कलाकार की दृष्टि में वे ऐसे नहीं होते। हम लोग एक छोटे-से घाघरे में ही उत्तेजना को व्यक्तित्व कर पाते हैं। रिचार्ड्स और इलियट की दृष्टि में लेकिन भेद है। इलियट भाव (thought) और संवेदना (feeling) के घुल मिल आने में विश्वास करता है जबकि रिचार्ड्स प्रारम्भ से ही पाठक में उत्पन्न संवेगात्मक अवस्था और उसे उत्पन्न करने वाले साधन के भेद की स्वीकार करता है। मार्बेदण्ड (wit) जब किसी कविता में वर्तमान रहता है तो इलियट उसका कार्य कविता में आन्तरिक समतुलन लाना मानता है। रिचार्ड्स व्यंग्योक्ति (irony) को कविता में समतुलन है या नहीं इसकी परख का साधन मानता है। रिचार्ड्स किसी कविता को सुंदर और किसी को उदात्त मानने के पक्ष में नहीं है। व्यंग्यपरक चिन्तन को ध्यात में रखने पर अगर कविता टिक जाय तब तो ठीक है, नहीं तो उसे ठीक मानना कठिन होगा। रिचार्ड्स की यह व्यंग्यपरकता अनुभवों में समतुलन लाने का कार्य करे, या न करे लेकिन वह उसके समतुलन का सूचक अवश्य हो सकती है।

लेकिन रैन्सम इन दोनों के मत से सहमत नहीं है। उसका कहना है कि सिर्फ इसलिए कि किसी कविता में परस्पर-विरोधी तत्वों का समावेश किया गया है या उन्हें किसी संवेगात्मक अनुभूति का अंग बना दिया गया है कि जिसमें कहा वे एक 'तनाव' की सृष्टि करें और ऐसा करने से उनमें समति बैठ गई है या उनका विरोध मिट गया है, वह इसे मानने को तैयार नहीं। रैन्सम का कहना है कि

अगर विरोध मिट गया है, तो विरोध का यह अवसान तर्कमूलक है और जहाँ यह अवसान सम्भव नहीं हो सका है वहाँ हम पाते हैं कि उस कविता में संरचना (structure) की इकाई नहीं है।

रै-सम ने कविता की बुनावट (texture) और संरचना (गठन) में भेद किया है। बुनावट का कविता के व्योरे से संबंध है और संरचना वह तर्कसंगति है जो उसे 'रूप' देने का कार्य करती है। इन दोनों के विरोध से कविता में विशेषत्व आता है। संरचना पूरी कविता के विभिन्न सत्वों में जो उसकी बुनावट के अंग अर्थात् उसके व्योरे हैं, अपनी तर्कमूलक विशेषता के कारण योगसूत्र स्थापित कर उन्हें रूप प्रदान करती है। संरचना की इस तर्कमूलक प्रक्रिया में कविता की बुनावट बाधा उपस्थित करती है अर्थात् कविता के व्योरे की तर्कमूलक एव-सूत्रता प्रदान करने की संरचना में निहित प्रक्रिया की जैसे व्योरे की असंगतियों (अप्रसंगिकताओं) से बाधा पहुँचती है और इसी बाधा के कारण कविता एक विशेषता प्राप्त करती है।

मैक्स ईस्टमैन का मत है कि कलात्मक कृति का कार्य हमारी चेतना को दीप्त करना है और उसके अनुसार यह कार्य वह बाधा (obstructions) के सहारे सम्पन्न करती है। कलाकार हमारे भीतर एक प्रतिक्रिया उत्पन्न करता है और फिर उसे बाधित करता है। बाधा की सृष्टि करने का फल यह होता है कि हमारी चेतना दीप्तिमान हो उठती है। ईस्टमैन का कहना है कि रूपक आदि अलंकार, सूक्ष्म विशेषण आदि को धुँधला बनाते हैं। मानचित्र आदि बनाकर जैसे किसी चीज को स्पष्ट किया जाता है, ठीक वैसा स्पष्टीकरण रूपक आदि अलंकारों से नहीं होता। मानचित्र आदि व्यावहारिक है और अलंकार आदि अव्यावहारिक। लेकिन चूँकि वे अव्यावहारिक हैं इसीलिए वे जैसे अनुभूतियों को सम्पन्न बनाकर हम ग्रहण करने में सफल होते हैं।

टी० एस० इलियट

कवि और आलोचक की दृष्टि से इलियट का महत्त्व आधुनिक साहित्य में सर्वमान्य कहा जा सकता है। कम से कम अमेरिका और इंग्लैंड में तथा अंग्रेजी साहित्य के अध्येता और विद्यार्थियों के ऊपर उठाया बहुत बड़ा प्रभाव रहा है। पिछले चालीस-पचास वर्षों के समसामयिक साहित्य पर उसके इस प्रभाव की परिमिक्षित किया जा सकता है। वह जितना बड़ा आलोचक था उतना ही बड़ा कवि था। अंग्रेजी आलोचना के क्षेत्र में जैसे उसने एक नया युग सा दिया। साहित्य सम्बन्धी महत्त्व के प्रश्नों पर उसने नये सिरे से सोचने की बाध्य किया। उसने तुलनामूलक अध्ययन प्रस्तुत किया, व्याख्याएँ की, लेकिन इन सबका उपयोग उसने विशेषण और मूल्यांकन में किया।

टामस स्टियन इलियट का जन्म २६ सितम्बर, सन् १८८८ ई० में हुआ और मृत्यु ४ जनवरी, सन् १९६५ ई० में हुई। मिसौरी (अमेरिका) राज्य के शेल्ट लुई नामक स्थान में उसका जन्म हुआ, लेकिन सन् १८९७ ई० में वह ब्रिटेन का नागरिक हो गया। हार्वर्ड यूनिवर्सिटी में उसने शिक्षा पाई। उसके अध्यापकों में इविंग बैबिट तथा जार्ज सन्तायन जैसे विचारक और आलोचक थे। बाद में इलियट ने बैबिट को अधूरे आलोचकों में गण्य किया। बैबिट को वह नैतिकतावादी कहता है। उसका कहना है कि बैबिट ने साहित्य की आलोचना को कोई और वस्तु समझकर गड़बड़फाला कर दिया है। मैथ्यू आर्नल्ड से इलियट बहुत प्रभावित था, लेकिन उसका कहना है कि बैबिट की तरह वह भी भटक गया है तथा वह 'आलोचक हो सकता था'।

इलियट ने कविताएँ, नाटक, निबन्ध और आलोचनाएँ आदि लिखी हैं। उसके निबन्धों में साहित्य, दर्शन, राजनीति, धर्म आदि की चर्चा की गई है। उसके काव्य-ग्रन्थों में 'दि वेस्टर्लैंड,' 'दि हॉलोमैन,' 'ऐज़ थे हेमसेडे,' 'क्लेक्टेट पोएम्स,' 'फोर क्वार्टेट्स' सुप्रसिद्ध एवं बहुचर्चित हैं। 'दिसेलेक्टेड एसेज,' 'ऑन पोएट्री एण्ड पोएट्स,' 'पोएट्री एण्ड ड्रामा,' 'दि सेक्रेड वुड,' 'दि यूज ऑफ पोएट्री एण्ड दि यूज ऑफ थिर्टिसिक्म' आदि उसकी समीक्षात्मक कृतियाँ हैं। 'मर्डर इन दि कैथेड्रल,' 'दि फेमिली रिव्युनिंग,' 'दि वानटेन पार्टी' आदि सुप्रसिद्ध नाटक हैं।

इलियट को सन् १९४८ ई० में नोबल पुरस्कार प्रदान किया गया। इन विविध रचनाओं से उसकी मौलिकता और व्यापक दृष्टि का परिचय मिलता है। वास्तव में उसकी शिक्षा ने उसे उदार दृष्टि प्रदान की थी। हार्वर्ड यूनिवर्सिटी के बाद इलियट पेरिस गया और फिर ऑक्सफोर्ड में शिक्षा प्राप्त की। दर्शन, धर्म तथा इस प्रकार के नाना विषयों का उसने अध्ययन किया। कहा जाता है कि सस्त्रत, पाली का भी उसने अध्ययन किया था और इसके लिए वह सन् १९१५ ई० में जर्मनी भी गया था।

एफ० एच० ब्रॉडबे का वह प्रशंसक था, वैंसेटी० ई० ह्यूम (T E Hulme) का उस पर अत्यधिक प्रभाव पड़ा था। एडगर पाउण्ड के साथ उसकी मित्रता प्रसिद्ध है। आलोचना सम्बन्धी उसके दृष्टिकोण पर पाउण्ड और रिचार्ड्स के साहचर्य का प्रभाव देखने को मिलता है। ह्यूम परम्परावादी था। दर्शनशास्त्र का विद्यार्थी होने के कारण उसने सुचितित ढंग से साहित्य और परम्परा सम्बन्धी अपने विचार प्रकट किए हैं। ह्यूम ने स्वच्छन्दतावाद (romanticism) का रूसो के सिद्धान्त से सम्बन्ध जोड़ा है जिसने कहा गया है कि मनुष्य स्वभाव में ही अच्छा होता है और उसमें जो बुराई दीखती है उसके मूल में खराब नियम-मानून तथा रीति-रस्म हैं जिन्होंने उसे दबा रखा है। ह्यूम स्वाभाविक धार्मिक दृष्टिभंगी के साथ क्लासिकल दृष्टिभंगी का साम्य बतलाता है। क्लासिकल दृष्टिभंगी मनुष्य की मीमांशों को तो स्वीकार करती है लेकिन गयम और परम्पराओं से अनुशासित होने के कारण उसे शास्त्रीय और श्रुत मानती है। स्वच्छन्दतावादी, मनुष्य के भीतर असीम संभावनाओं की बात को स्वीकार करने हैं। ह्यूम सनातनपंथी विचारों को स्वीकार करने की सलाह देता है लेकिन इन नैतिक और धार्मिक विचारों को इसलिए स्वीकार करने की सलाह नहीं देता कि वे साहित्य के उपदेशात्मक सिद्धान्तों के आधार बनें। ह्यूम नैतिकता और धार्मिकता को काव्य-रचना के सिद्धान्तों से असंग करके देगता है। धार्मिकता में अनीम का जो स्थान है ह्यूम के अनुसार काव्य में उसे वह स्थान देना उचित नहीं। नैतिकता और धार्मिकता में मते ही काव्य की संपोषण मिले लेकिन उन्हें उसका वाहक या साधन नहीं बनाया जा सकता। ह्यूम के विचारों के साथ इलियट के विचारों का बहुत अधिक साम्य है, वैसे वे दोनों अभी मिले नहीं थे। प्रथम विश्व-महायुद्ध के पहले सदन में ह्यूम और पाउण्ड का साथ रहा। ह्यूम मन् १९१७ ई० में मुद्र म मारा गया। ह्यूम की पुस्तक 'स्केचुवेगन्स' मन् १९२४ ई० में प्रथम प्रकाशित हुई और उस पुस्तक का महत्त्व प्रभावमत्त्वानीय साहित्यिक पर पड़ा। इलियट ने कहा है कि मनुष्य में धर्म का बहुत महत्त्व का योग रहता है और साहित्य इन तथ्यों को अपनी दृष्टि से ओझट नहीं होने दे सकता। इलियट के इन विचार में ह्यूम का पूरा प्रभाव पड़ा है। इसी प्रकार काव्य की मरफना

(गठन) की विलक्षणताओं, जैसे विषय और उसके स्पष्ट प्रभाव आदि के सम्बन्ध में भी इलियट पर ह्यूम का प्रभाव देखने को मिलता है। ह्यूम बिंबो को केवल काव्य का अलंकरण नहीं मानता बल्कि अतः प्रज्ञात्मक (intuitive) भाषा का सारतत्त्व मानता है। कवि का कर्तव्य वह व्यक्तित्व अभिव्यक्त नहीं मानता बल्कि जिज्ञासुविधान मानता है।

इलियट ने कला की निर्व्यक्तित्वता पर ध्यान दिया है। वह कवि पर ध्यान न देकर कविता पर ध्यान केन्द्रित करता है। वह कलाकृति को अपने-आप में महत्त्व का स्थान देता है। कलाकृति को वह जैव (organic) मानता है। कला की स्वयं की अपनी जैविक सत्ता है। उसका स्वयं का अपना एक जीवन है। कलाकृति के विभिन्न अंगों के पारस्परिक सम्बन्ध उसकी समीक्षात्मक छानबीन के लिए अत्यन्त महत्त्व के हैं। ये सम्बन्ध अपने-आप में उत्पन्न होते हैं। अपनी पुस्तक 'दि सेक्स्टेड बुड' की भूमिका (सन् १९२८ ई०) में इलियट ने इस पर प्रकाश डाला है। उसका कहना है कि कुछ अर्थों में यह कहा जा सकता है कि कविता का अपना एक अलग स्वतन्त्र जीवन है। उसमें विभिन्न अंग ठीक उस प्रकार के नहीं होते जैसा कि किसी जीवन-चरित में कुशलता और सफाई से सजाए हुए आङ्गों होने हैं। कविता में जिस सवेदना (feeling) जव्वा सवेग (emotion) या दृष्टि (vision) के दर्शन होते हैं वे कवि के मन की सवेदना जव्वा सवेग या दृष्टि से भिन्न होते हैं। इसी प्रकार अपने निबन्ध 'ट्रिडिशन एण्ड दि इन्डिविजुअल टैलन्ट' में इलियट ने कहा है कि कला का सवेग निर्व्यक्तित्व होता है और कवि उस निर्व्यक्तित्वता तक ठक तक नहीं पहुँच पाता जब तक वह पूर्ण रूप से अपने आपको उसमें प्रति, जिसे उसे करना है, समर्पित न कर दे। किसी भी क्षण में कवि चाहे जो कुछ भी हो उसे अपने-आपको एक बड़ी चीज के लिए पूर्ण रूप से देना पड़ता है। इस एक प्रकार का आत्म बलिदान वह सकते हैं, और इस आत्म-बलिदान की प्रक्रिया क्षण-क्षण चल रही है। कवि जैसे प्रत्येक क्षण अपने व्यक्तित्व को विसर्जित करता जाता है। विज्ञान के क्षेत्र में काम करने-वालों ने समान यह निर्व्यक्तित्वकरण की प्रक्रिया कवियाँ और कलाकारों पर भी लागू होती है। इसी निबन्ध में उसमें कवि का व्यक्तित्व की चर्चा करते हुए कहा है कि कवि को व्यक्तित्व को अभिव्यक्त नहीं करना है बल्कि एक विशेष माध्यम को, जो मात्र माध्यम है, व्यक्तित्व नहीं और जिसमें प्रभाव (impressions) और अनुभूतियाँ विचित्र और अप्रत्याशित भाव से मिलकर एक हो जाती हैं। जो प्रभाव और अनुभूतियाँ व्यक्तित्व के लिए महत्त्व की है वे कविता में स्थान नहीं पा सकती और जो प्रभाव और अनुभूतियाँ कविता के लिए महत्त्व की है वे व्यक्तित्व (व्यक्तित्व) के लिए नगण्य हो सकती हैं। अतएव इलियट की दृष्टि में कविता सवेग का मुक्त होना नहीं है बल्कि अवगो से मुक्ति पाना है। कविता व्यक्तित्व

की अभिव्यजना नहीं है बल्कि व्यक्तित्व से छुटकारा पाना है।

कविता के साथ कवि का क्या सम्बन्ध है, इसकी चर्चा करते हुए इलियट ने कहा है कि कलाकार की प्रगति उसके निरन्तर आत्मत्याग में है, निरन्तर व्यक्तित्व के विनोष में है। कहा जा सकता है कि इसी निर्व्ययतीकरण में कला विज्ञान की अवस्था के निकट पहुँचती है। विज्ञान की एक प्रक्रिया का उदाहरण देकर इलियट ने अपनी बात समझानी चाही है। उसका कहना है कि जब ऑक्सीजन और सल्फर डाई-ऑक्साइड जैसे एक-पात्र में बन्द हो और उसमें प्लैटिनम के सूक्ष्म तार का अल्प अणुप्रविष्टिकरण किया जाय तो उससे मानवमूर्ति निर्मित हो जायगी। यह रामायणिक प्रिया तभी सम्पन्न होती है जब पात्र में प्लैटिनम मौजूद हो, लेकिन जो रासायनिक पदार्थ तैयार हुआ उसमें प्लैटिनम का नाम-गध तब नहीं रहता और स्वयं प्लैटिनम अप्रतिष्ठित रहता है। प्लैटिनम निर्धन्य और तटस्थ रहता है। इलियट के अनुसार कवि का मन भी उसी प्लैटिनम के सूक्ष्म तार की तरह है। सर्जनात्मक मन मनुष्य के स्वयं के अनुभवों को अशत या पूर्ण रूप से प्रभावित कर सकता है, लेकिन कलाकार जितना ही निपुण होगा उतना ही भोक्ता मनुष्य और स्रष्टा मन पूर्णतया एक-दूसरे में अलग होंगे और मन उतनी ही पूर्णता में आवेगों को, जो काव्य के उपकरण हैं, पचाकर तथा उनमें रूपांतर कर अपने काम में लाएगा। इलियट के अनुसार कवि का मन वास्तव में एक पात्र या आधार है जिसमें अमध्य मधेदनाई, वाक्याश और विषय पक्क में आकर मचित होते हैं और तब तब कहा बने रहते हैं जब तक वे सभी घण, जिनसे मिश्रण से एक नया रामायणिक पदार्थ तैयार होता है, टुकड़े न हो जायें। मवेगों की तीव्रता या उनकी 'महत्ता' काव्य के लिए महत्व की गयी है यद्यपि कलात्मक प्रक्रिया या उनके दबाव की तीव्रता महत्व की है जिनके द्वारा यह विलयन या संयोजन सम्पन्न होता है।

इलियट के कवि और कविता के सम्बन्ध में ऐसे विचारों को ग्रहण करने में बहुत-से आलोचकों ने अपने को असमर्थ बताया है। उनके अनुसार इलियट ने कवियों को एक स्वचालित यंत्र की कोटि में रख दिया है जो एक प्रकार की निर्युद्धिता के माप डेगुध अपनी कविता उगलत हैं। विवाग (Vivag) का कहना है कि जिन तरवों से काव्य-यन्त्र निर्मित होती है उनमें कुछ का ता महज भाव में उसी प्रकार के शब्दों से निर्देश किया जा सकता है जिस प्रकार से मवेगों (emotions) का। विवाग के अनुसार कविता में अन्य सब-कुछ को केवल इसीलिए स्थान नहीं मिलता कि वे किसी मवेग को उत्प्रेषित करें अथवा उग मवेग के सन्तर्भ में रूप में आएँ। रूपात्मक या भावात्मक महत्व या वे तरव, जिनका पात्र में सम्बन्ध है, अजन-आप में महत्व के हैं। वे अपने निजी संविष्ट को लिए हुए कविता में आते हैं। और यद्यपि यह गरी है कि जिन मवेगों की अभि-

म्यजना वविता में होती है वे भी महत्त्व के हैं, फिर भी केवल वे ही महत्त्व के हैं या उन्हें ही केवल महत्त्व का माना जाना चाहिए यह ठीक नहीं। वैसे यह समझना अनुचित होगा कि इलियट की दृष्टि में कवि का मुख्य काम कुछ निश्चित और मुस्पष्ट विषयवस्तु, चाहे वह कोई भाव हो या सवेग, पाठकों के समक्ष रग देना है और उसकी सफ़ाता उसी पर निर्भर करती है। इलियट के विचारों की समझने के लिए थोड़ी सावधानी आवश्यक है। उसने ऐसे बहुत-से शब्दों का प्रयोग किया है जिन्हें स्पष्ट समझने के लिए मददों को ध्यान में रखना जरूरी है। बहुत बार उसने पहले के विचारों की भिन्न रूप में व्याख्या की है अथवा समझे मत-परिवर्तन भी किया है।

कवि और कविता सम्बन्धी उसकी उपर्युक्त मत में अपनी समझमति प्रपट बताने हुए इवीर विन्टर्स (Yvor Winters) ने कहा है कि कवि को स्वचालित पन्ना घना देना कविता के लिए दुर्भाग्य की बात होगी। विन्टर्स के अनुसार कलात्मक प्रक्रिया भागव अनुभूतियों का नैतिक मूल्यांकन है। कवि अपनी अनुभूतियों को विवेकपूर्वक समझने का प्रयास करता है और उसे अपनी रचना में उपास्थित करता है, लेकिन उसने साथ ही साथ शब्दों के द्वारा वह उन मवेगों का भी भरोसा करता है जो उस 'विवेकपूर्वक' समझने के प्रयास' से अनुप्रेरित होने हैं। इसलिए विन्टर्स के अनुसार कवि का अपनी रचना पर पूर्ण नियंत्रण रहना चाहिए। इलियट ने एक स्थान पर कहा है कि वह इस बात को अस्वीकार नहीं करता कि कला अपने से परे किसी उद्देश्य की श्रुति का माधन बन सकती है, लेकिन कला के लिए यह आवश्यक नहीं कि उसे उस उद्देश्य की जानकारी हो। अग्रेसरी के 'मेटाफिजिकल पोएट्स' के मदर्भ में इलियट ने कहा है कि वे मन और मवेदना की अवस्थाओं के अनुरूप शब्दों के खोजने का प्रयास करते थे। विन्टर्स का कहना है कि कवि के लिए इतना ही पर्याप्त नहीं है कि उस तरह के शब्दों की खोज का प्रयास करे जो मनोदशा और मवेदना की अवस्थाओं के अनुरूप हैं बल्कि उस यह निश्चित रूप से जानना चाहिए कि वह कहा जा रहा है। विन्टर्स का कहना है कि प्राचीनी प्रतीकवादियों के समान कवि का यह कहना व्यर्थ है कि घोंघे की गर्दन पर उसने नगास डाल दी है और अब चाह वह जहां ले जाय। विन्टर्स के अनुसार कवि का काम मनोदशा और मवेदना की अवस्थाओं को परछा करना है और उनका मूल्य आकना है।

विन्टर्स ने कविता की संरचना (structure) की लेकर भी कई प्रश्न उठाए हैं। उसका कहना है कि सर्वसाधारण संरचना ही कविता में मवेगों को नियंत्रित करती है इसलिए वह आज के कविता ने इस मत से सहमत नहीं कि वह एक अस्तव्यस्त, विटृपल युग का चित्रण कर रहा है, इसलिए उसकी कविता के रूप-विधान में अस्तव्यस्तता और बेढागपन जा जाना स्वाभाविक है। विन्टर्स का

बहना है कि अगर हम बात को स्वीकार कर लिया जाय तो उसका अर्थ यह होगा कि कविता का रूप विधान उसके उपकरणों के अधीन है और उन्हीं से उसका नियंत्रण हो रहा है, अर्थात् कविता की संरचना सदैव से नियंत्रित हो रही है। आज का कवि शायद ही इसे स्वीकार करे। विन्टर्स को इलियट से हम बात की शिक्षा यह है कि बहुत बार वह युग की असंगतियों-विमंगतियों को प्रतिबिम्बित कर मत्तोंप बन जाता है। अपनी अनुभूतियों पर अधिकार करने और उनकी परख करने और मूल्य देने के बदले यह मात्र उनका प्रतिरूप उपस्थित करने रह जाता है। वैसे यहाँ स्पष्ट बन देना आवश्यक है कि विन्टर्स इस बात की अपेक्षा नहीं रखता कि कविता साफ-साफ स्पष्ट रूप से तरंगमति की दृष्टि में रखकर व्यवस्थित हो। वह इनका ही स्पष्ट मानता है कि उसका व्यवस्था अविवक्षित एक अप्रत्यक्ष रूप में वर्तमान है।

कविता की नियंत्रितकता के सम्बन्ध में इलियट के 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' (अर्थात् आवेग के साथ संपर्कित वस्तु) के सिद्धान्त में रोगी का ध्यान प्रत्यक्ष आकृष्ट किया। वैसे इलियट ने यह सोचा भी नहीं था कि इतकी इतना महत्त्व दिया जाये लगेगा। इलियट ने सन् १९१६ ई० में इससे सम्बन्ध में कहा है कि यह उचित इसी प्रकार की अन्य उक्तियों में से एक है जिसने इतनी प्रसिद्धि पा ली है जितनी कि उसे मिलनी नहीं चाहिए थी। सच्ची बात यह है कि इस उक्ति की चर्चा ही बहुत हुई है लेकिन व्यवहार में यह कम ही लाई गई है। फ्रांसीसी प्रतीकवादियों के प्रभाव से इलियट तथा ह्यूम (Hulme) और पाउण्ड कवितासम्बन्धी इस सिद्धान्त की ओर आकृष्ट हुए थे। प्रतीकवादियों का कहना था कि कविता सवैगों की सीधे अभिव्यक्त नहीं कर सकती। सवैगों को बेचल उभाड़ा जा सकता है। बीब्लेयर का कहना था कि प्रत्येक वर्ण, शब्द और शब्द तथा मवेग जिनका एक धारणा का रूप से लिया है, उसकी तथा प्रत्येक साक्षुप विम्ब की अनुरूपता दूसरे-दूसरे क्षेत्रों में पाई जा सकती है। अतएव प्रतीकवादियों ने बहुत से सुभाव दिए कि किस प्रकार सवैगों को उभाड़ा जा सकता है।

कवि अपने सवैगों अथवा भावों की सीधे पाठकों तक नहीं पहुँचा सकता इसलिए कुछ मध्यवर्ती ऐसा होना चाहिए जिससे यह मभव हो सके। इलियट ने अपने निबन्ध 'हैमनेट एण्ड हिज प्रान्नेम्स' (सन् १९१६ ई०) में बतलाया है कि कलात्मक रूप में सवैगों को अभिव्यक्त करने का एकमात्र उपाय उनके साथ संपर्कित वस्तु (ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव) को खोज निकालना है—दूसरे शब्दों में वस्तुओं के एक समूह, एक परिस्थिति, घटनाओं की एक शृंखला की खोज निकालना है जो उन विशेष सवैगों के फार्मुला या सूत्र होंगे। यह कुछ इस प्रकार से होगा कि इन्द्रियानुभूति में समाप्त होने वाले ये बाहरी तथ्य जब उपस्थित होंगे

तो तत्काल सवेग उद्दीपित होंगे। इस प्रकार से कवि जो कुछ कहना चाहता है उसका बाहरी तथ्यो के रूप में चित्रण किया जा सकता है और इन्हीं तथ्यों के सहारे पाठक उन सवेगों तक पहुँच सकता है। इन्हीं के सहारे हम यह समझ सकते हैं कि कवि क्या कहना चाहता है। इलियट आदि ने स्पष्टतावादी तथा विक्टोरियन युग के कवियों की अस्पष्टता के प्रति अपनी तीव्र प्रतिभियाँ व्यक्त कीं जिन्होंने फनस्पेस इस सिद्धान्त का प्रतिपादन हुआ। आधुनिक युग के कविओं ने ठोस और स्पष्ट को अधिन अपनाया।

बहुत-से आलोचकों ने ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव के सिद्धान्त को असन्तोषजनक बताया। जैसे विन्टर्स ने सकेत किया है कि यह सिद्धान्त साहित्यिक रचना में सवेगों को प्राथमिकता और प्रधानता देता है। विन्टर्स छुटिकादी या। उसकी दृष्टि में सवेगों को प्राथमिकता देने की बात युक्तिमय नहीं। विवास (Vivas) का कहना है कि इस सिद्धान्त के द्वारा यह व्याख्या करने का प्रयास किया गया है कि कविता किस प्रकार कवि के सवेगों को अभिव्यक्त करती है। उसकी दृष्टि में यह एक ऐसे मनोविज्ञान का सहारा लेता है जिसे असंदिग्ध नहीं कहा जा सकता। साहित्य के एक सिद्धान्त के रूप में यह इसे दृष्टिपूर्ण मानता है। रेने वेलेक इसे कलाकृति की प्रतीकात्मक संरचना (गठन) मान मानने को तैयार है। विवास का कहना है कि इलियट का अभिप्राय यह मालूम होता है कि सवेगों और सवेगनाओं के वस्तुपरक चित्रण द्वारा ही कविता की सृष्टि हो सकती है लेकिन विवास इससे अपनी असहमति प्रकट करता है। उसका यह भी कहना है कि ठोस और स्पष्ट वस्तुओं के सहारे कवि अपने को अभिव्यक्त करेगा और ठीक अपने सवेगों के अनुरूप पाठक में सवेग उत्पन्न करेगा, यह मानना कठिन है।

आधुनिक काल में इलियट ने ही ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव की चर्चा शुरू की। इसका इतना अधिक प्रचार हुआ है कि साधारणतः लोगो के मन में यह धारणा बन गई है कि इस सिद्धान्त का प्रवर्तक इलियट ही है, लेकिन बात ऐसी नहीं है। विन्टर्स का कहना है कि वो ने इसका उल्लेख किया है। विन्टर्स का अनुमान है कि सम्भवतः वो से भी पहले इस सिद्धान्त का प्रतिपादन किया गया है। पाउण्ड ने 'दि स्पिरिट ऑफ रोमान्स' (सन् १९१० ई०) में कविता को एक प्रकार से अनुप्रेरित गणित कहा है जो मनुष्य के सवेगों के समीकरण (equations) उपस्थित करती है जिस प्रकार से गणित में विभुज आदि के समीकरण होते हैं। प्राज़ (Praz) का अनुमान है कि इसी से इलियट को अपने सिद्धान्त की प्रेरणा मिली। रेने वेलेक ने दिखलाया है कि वाशिंगटन आलस्टन ने अपने 'लेक्चर्स ऑन आर्ट' (सन् १८५० ई०) में मन और बाह्य जगत् के सम्बन्ध की चर्चा करते हुए 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' का प्रयोग किया है। सन्तान्यन न 'पोएट्री और रिलिजन' (सन् १९०० ई०) में कहा है कि कवि की कलासवेगा से संप्रकृत बहुत

दूर तक विधारी हुई वस्तुओं को एवत्र कर मवेगो को उद्दीपित करती है।

सन् १९१७ ई० से लेकर सन् १९२५ ई० तक इलियट ने कवि और कविता के सम्बन्ध में अत्यन्त प्रभावशाली ढंग से बहुत कुछ लिखा है और यह स्पष्ट करना चाहता है कि वाक्य-मर्मन के पीछे मौन-सी मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया क्रियाशील रहती है। अभी तक उसके विचारों से परिचय पाने का हम प्रयत्न करते रहे हैं। यहाँ पर संक्षेप में उसने विचारों को कुछ शब्दों में यों समझा जा सकता है। इलियट के अनुसार जब कवि सर्जन में सलग्न रहता है तब उसका उद्देश्य यह होता है कि अनजाने जो अनुभव उसने मन में संचित हैं और जो अज्ञात रूप से उसके भीतर उत्तेजना की सृष्टि करने लगे हैं अपने उसी मन की अत्यन्त जटिल कुछ भाव-प्रक्रियाओं को वह अभिव्यक्त करे। अगर वह ऐसा करने में सफल होता है तो उसकी कविता एक प्रकार से निर्व्यक्तित्व होगी। उसमें यह देखा जा सकता है कि उसके अनुभवों में उसने भीतर कौसी प्रतिनिधिया उत्पन्न की हैं, उन्हें अपने भीतर लिए हुए कवि कैसा अनुभव करता है। स्पष्ट ही यहाँ कवि के भाव प्रधान नहीं होंगे। उस कविता में उसकी प्रतिनिधिया अर्थात् उसे कैसा महसूस हो रहा है यही प्रधान होगा। इलियट उस कविता को इसलिए निर्व्यक्तित्व कहना चाहता है कि वह वास्तव में उसने जीवन की किसी विशेष परिस्थिति से उत्पन्न सीधी सवेगात्मक प्रतिक्रिया नहीं है। अतएव उस कविता के मूल्यांकन का आधार भाव नहीं होंगे बल्कि उसकी प्रतिनिधिया का रूपायन होगा। कवि को कैसा अनुभव हो रहा है इसे ही वह रूप देता है और यही 'रूप' उसकी कविता के मूल्यांकन का आधार होगा। लेकिन इलियट यह भी स्पष्ट करना चाहता है कि इसका अर्थ यह नहीं है कि कविता में बुद्धि के लिए कोई स्थान नहीं है। वास्तव में कवि के लिए इलियट यह आवश्यक मानता है कि उसमें अधिक से अधिक बुद्धि का विकास होना चाहिए, व्यापक रूप से शिक्षा-शीक्षा के क्षेत्र में उसका प्रवेश होना चाहिए। इसके साथ ही अगर वह सवेदनशील हुआ तो नाना प्रकार के विचारों, भावों और अनुभूतियों को ग्रहण करने में समर्थ होगा। कवि के लिए यह भी उपादेय है कि वह किसी निरवच्छिन्न, सुसंगत सांस्कृतिक परम्परा को विरासत में पाए हुए है। इतना सब होने पर ही भावों और अनुभूतियों को वह सवेगात्मकता के साथ आत्मसात् कर सकेगा और वे उसकी कविता के समुचित उपकरण हो सकेंगे। कवि को अपनी कविता में इस बात का प्रयास करना पड़ता है कि विरोधी तत्त्वों में वह एक प्रकार का सामंजस्य स्थापित करे। इलियट की दृष्टि में कवि में ऐसी योग्यता होती चाहिए कि वह हल्कापन और मंथीरता में सन्तुलन ला सके। उसे इस बात का विवेक होना चाहिए कि अनुभूतियों की अपनी एक सीमा होती है। उसकी अनुभूतियाँ एक सीमा में बधी हुई हैं, ऐसी समझ के कारण उसके स्वर में सन्तुलन और एक प्रकार की प्रौढता आती है।

इलियट के इन विचारों की छानबीन बड़ी गहराई के साथ हुई है। आलोचकों ने उसके इन विचारों से असहमति प्रकट की है। बाद में चलकर स्वयं इलियट अपनी कविताओं में इन विचारों से बँधा नहीं रहा। 'दान्ते' (सन् १९२६) तथा 'पोएट्री एण्ड प्रोपैगेंडा' (सन् १९३०) जैसी आलोचनात्मक रचनाओं में इलियट ने कवि और उसके विश्वासों आदि की ओर अधिक ध्यान दिया है। उसके उपर्युक्त विचारों के विरोध में मुख्य रूप से यह कहा गया है कि इलियट ने संभवतः कविता सम्वन्धी मनुष्य के कारखाने के साथ उसके अन्य क्रिया-कलापों के अन्तर को अत्यन्त ऐकान्तिक मान लिया है और दोनों को सम्पूर्ण रूप से अलग स्वीकार कर लिया है। इलियट की इस बात को भी मानने में लोगों को सकोच है कि भाव या विचार निश्चित रूप से निर्व्यक्तित्व होते हैं। इलियट के आलोचकों की दृष्टि में भाव या विचार गीतशील होते हैं। उन्हें वे इलियट की तरह स्थितिशील बना देने के पक्ष में नहीं हैं। उनकी दृष्टि में भाव या विचार को व्यक्तिनिष्ठ ही माना जाना चाहिए। भाव या विचार हमारे भीतर जाकर या रहकर हमारे सवेगों में कुछ न कुछ हेरफेर करते ही हैं। इस दृष्टि से भी इलियट की बात को आलोचकगण पूर्णतया स्वीकार नहीं कर पाते। आलोचकों का यह भी कहना है कि जिस प्रकार से इलियट ने कवि की चेतना को इन्द्रियग्राह्य बनाने पर बल दिया है उसका अर्थ यह हो जायगा कि कवि को वह यह अबसर नहीं देना चाहता कि नैतिकता और धार्मिकता के परिप्रेक्ष्य में वह अपनी कविता पर दृष्टि डाले या उसके संस्कार या समोपन की बात सोचे। इन आलोचकों का कहना है कि इस बात से इनकार नहीं किया जा सकता कि साधारणतः मनुष्य की चेतना में नैतिकता और धार्मिकता एक महत्त्व की भूमिका अदा करते हैं।

इलियट ने कहा है कि कविता में लय और संगीतात्मक गठन होता है। कविता में जो संगीत है उसका दोलचाल की भाँपा के संगीत के साथ बहुत बड़ा मूल्य होता है। समय बीतने के साथ कविता की भाँपा में साजगमी नहीं रह जाती, वह रुढ़िग्रस्त हो जाती है। उसका दोलचाल की भाँपा के साथ संचय नहीं रह जाता। इलियट तथा उसके समकालीन कवियों और आलोचकों ने फिर से कविता को 'मनसामयिक' काव्य-भाँपा के निकट ला दिया है। इलियट का कहना है कि उगास या उसके जैसे विचार रखन बातों का उद्देश्य यह नहीं है कि कवि 'मनसामयिक' काव्य-भाँपा के नाम पर अपनी, अपने परिवार की, अपने मित्रों की अथवा अपने विरोध अथवा की दोलचाल की भाँपा को ज्या का र्यों उतार दे। कवि उसे उसकी वाक्य-भाँपा बड़ी मिलेगी। इलियट का कहना है कि कवि को मूर्तिधार के समान अपने माध्यम के प्रति निष्ठावान होना चाहिए। वह जिस छत्रियों और आवाजों को भुनका है उन्हीं से उसे अपनी कविता में स्वर माधुर्य

और सामंजस्य साधा चाहिए। इलियट ने शब्दों के संगीत की भी चर्चा की है। शब्दों का यह संगीत उनसे तुरन्त पहले और तुरन्त बाद में आए हुए शब्दों और फिर सदम के अवशेष अर्थात् के सम्बन्ध में उत्पन्न होता है, जैसे उन सबों के मिलन-स्पर्श पर इस संगीत का अस्तित्व है। इसी प्रकार सदमों में निहित अर्थों के साथ इन शब्दों के अर्थों का जो सम्बन्ध है उसमें भी कविता का यह संगीत वर्तमान रहता है। इस प्रकार से कवि के लिए यह आवश्यक है कि समसामयिक जीवन का भाषा से अपने लिए शब्द, तब और गठन संग्रह करे। शब्दों, उनके अर्थ, उनकी मयात्मकता मचाने वाले आयासपूर्वक कवि को आयत्त करना पड़ेगा।

कविता और नाट्य के सम्बन्ध में भी इलियट ने इस संगीतात्मक गठन का उल्लेख किया है। उसका कहना है कि गद्य में नाट्य लिखने वाले इब्सेन और चेखव जैसे महान् नाट्यकार हैं, जिन्होंने कुछ ऐसा कर दिया है कि इलियट के लिए विश्वास करना सम्भव नहीं होता कि गद्य में भी ऐसा कुछ किया जा सकता है। इतना होने पर भी इलियट यह अनुभव करता है कि गद्य में लिखने के कारण उनकी अभिव्यक्ति का बाधा पड़ी है। अपनी अत्यन्त तीव्रता के क्षण में संवेदना की अभिव्यक्ति नाट्य-कविता द्वारा सम्भव है। ऐसे क्षणों में संवेदना की उम सीमा तक हम पहुँच जाते हैं जिसे तिरफें संगीत ही अभिव्यक्ति दे सकता है। लेकिन संगीत का उदाहरण कविता अपने समक्ष नहीं रख सकती क्योंकि उस अवस्था में कविता का अस्तित्व ही नहीं रह जायगा।

इलियट ने कला में सचेतों के निर्बैयक्तिक होने की बात नहीं है और तर्कित किया है कि यह सभी सम्भव हो सकता है जब रचनाकार निर्बैयक्तिकता की स्थिति सन्ने के लिए उस कार्य के प्रति, जो उसे करना है, अपने-आपको संपूर्ण रूप से समर्पित कर दे। इलियट का कहना है कि रचनाकार तब तक यह नहीं जान सकता कि उसे क्या करना है जब तक वह केवल वर्तमान के प्रति ही नहीं बल्कि वर्तमान क्षण में भूतकाल के प्रति भी जागरूक न रहे अर्थात् भूतकाल को प्रत्यक्ष करने के साथ ही साथ वह भी न भूले कि वह अतीत हो चुका है। ऐतिहासिकता के प्रति उसे सचेत होना चाहिए। भूतकाल की रचनाएँ वर्तमान में भी जी रही हैं। कवि की इसका बोध होना चाहिए कि पुरानी परम्पराएँ उसमें जीवित हैं और उन्हें उसे वर्तमान के सदम में देखना चाहिए। इसे ही इलियट ने *Present moment of the past* (अतीत का वर्तमान क्षण) कहा है। इलियट यह भी मानता है कि वर्तमान और अतीत के बीच अन्योन्य सम्बन्ध है। इस सम्बन्ध को स्थितिशील मानना उसकी दृष्टि में उचित नहीं। उसके अनुसार सचमुच में बेटी नवीन साहित्यिक कृति पुरातन कीतिस्त्वम्ह द्वारा लाई गई व्यवस्था में परिपक्वता ला देती है। इस तरह के लचीलेपन और परिवर्तनशीलता के समावेश को अगर स्वीकार नहीं किया जाय तो निश्चित रूप से परम्परावाद किए-कराए

पर पानी फेर देनेवाला सिद्ध होना। टी० एस० इलियट का निबन्ध 'ट्रिडिगन एण्ड दि इन्डिडिजुअल टेलेन्ट' सन् १९१७ ई० में प्रकाशित हुआ था। उस समय पविता के क्षेत्र में नये-नये परीक्षण चरम सीमा तक पहुँच गए थे। इलियट के इस निबन्ध या तथा ह्यूम आदि के परम्परावाद सम्बन्धी विचारों का उस काल के कवियों तथा आलोचकों पर गहरा प्रभाव पड़ा।

याद में चलकर इलियट ने अपने निबन्ध 'दि फक्शन ऑफ क्रिटिसिज्म' में परम्परा के सम्बन्ध में अपने पहले के प्रकट किए हुए विचारों की चर्चा की है। उसका कहना है कि परम्परा का बोध रचनाकार में होना चाहिए। परम्परा के बोध से उसका तात्पर्य रचना और आलोचना की व्यवस्था से है। इलियट का कहना है कि जब यह परम्परा की चर्चा पर रहा था तब उसने मन में व्यापक रूप से साहित्य की यात्रा की। वह विश्व-साहित्य, यूरोपीय साहित्य अथवा किसी देश-विशेष के माहिरों की व्यक्तियों की रचनाओं का समूह नहीं मानता बल्कि उन्हें 'जैविक सम्पूर्णता' (organic wholes) मानता है। उन्हें वह एक प्रणाली मानता है जिसने परिप्रेक्ष्य में व्यक्ति की रचनाएँ अथवा विशेष वृत्तियाँ अपना अर्थ रखती हैं। इसका मतलब यह है कि रचनाकार के बाहर ऐसा कुछ है जिसकी वश्यता वह स्वीकार करता है। उसने प्रति श्रद्धा-भक्ति रख आत्मत्याग कर ही वह अपना विशिष्ट स्वाम बना पाता है। समान विरासत और समान उद्देश्य जानें या अनजाने रचनाकारों में ऐक्य स्थापित करते हैं। जैसे यह ऐक्य अनजाने ही स्थापित होता है। इस प्रकार से अनजाने अपने-आपको समर्पित कर देना प्रथम श्रेणी के कलाकारों के लिए ही सम्भव है। जिसे बहुत कुछ देना है वही अपने आपको अपने कार्य में भूल पाता है। वही कुछ दे सकता है, सहयोग कर सकता है अथवा विनिमय कर सकता है। दूसरी श्रेणी के कलाकार छोटी छोटी बातों में ही ललकते रहते हैं। साधारण भेदों को ही वे अपना वैशिष्ट्य मानते हैं।

आलोचक और आलोचना के सम्बन्ध में भी विस्तार के साथ अपने निबन्ध 'दि फक्शन ऑफ क्रिटिसिज्म' में इलियट ने अपने दृष्टिकोण को स्पष्ट किया है। आलोचना का उद्देश्य वह कलाकृतियों का स्पष्टीकरण और रचि का परिष्कार मानता है। वह इस बात को स्वीकार नहीं करता कि आलोचना की सर्जन की अपेक्षा है अथवा सर्जन को आलोचना की अपेक्षा है। वह यह भी मानने को तैयार नहीं कि आलोचना और सर्जन के अलग-अलग गुण होते हैं जैसा कि बहुत लोगों की धारणा है कि बौद्धिक अन्धकार में डुबकी लगाकर ही हम आध्यात्मिक प्रकाश का सहान पा सकेंगे। संवेदना (sensibility) की ये दोनो दिशाएँ—सर्जन और आलोचना एक दूसरे की पूरक हैं। संवेदना वाछनीय होने पर भी संप्रसाधारण की पहुँच के बाहर होती है, अतएव कम स्थलों पर ही वह देखी जा सकती है, इसलिए संभावना इस बात की ही रहती है कि कवि और आलोचक साधारणतः

एक ही व्यक्ति हो।

आलोचक से वह इस बात की अपेक्षा रखता है कि अगर एक स्वस्थ, अच्छी परम्परा वर्तमान हो तो उसे नामम रसे। आलोचक के लिए वह यह आवश्यक मानता है कि वह धीरे-धीरे दृष्टि वाला हो और साहित्य की उसकी सम्पूर्णता में देखे। यह देखने का अर्थ वह यह नहीं मानता कि आलोचक उन्हीं कृतियों को केवल विशिष्ट माने जो समय के सम्यक् व्यवधान के कारण प्रतिष्ठित मानी या समझी जाती हैं। जिस प्रकार वह समकालीन विशिष्ट साहित्य पर दृष्टि रखता है, उसी प्रकार समान भाव से वह पचीस सौ वर्ष पहले की कृतियों पर दृष्टि रखे। दोनों पर विचार करने की दृष्टि में किसी प्रकार के विभेद को वह उचित नहीं मानता। आलोचक का यह भी कर्तव्य है कि तुलना करने वाले की वह सहायता करे जिसमें कि वह अपनी सीमा से अवगत हो।

इलियट की दृष्टि में निश्वास-प्रशवास के समान आलोचना भी अपरिहार्य है। अगर हम कोई पुस्तक पढ़ते हैं और उसे पढ़ते समय जैसा भी हम अनुभव करते हैं उसे धीरे-धीरे प्रकट करें तो अच्छा ही रहेगा। ऐसा करते समय हम देखेंगे कि जिस कवि की हम प्रशंसा कर रहे हैं उसकी रचना में हम कुछ ऐसा पा रहे हैं जिसके सुख हमें अन्य कवियों में नहीं मिल रहा है। बंसी हासल में हमारे मन में होता है कि वह उस कवि की अपनी विशेषता है। हम उसके तत्त्वों पहले के कवियों से उसकी तुलना करते हैं और अपने प्रिय कवि की रचनाओं में कुछ ऐसी ही विशेष बात अलग कर लेते हैं और उसका आश्वासन करते हैं। इलियट कहता है कि अगर इस पूर्वाग्रह को छोड़कर हम किसी कवि की रचना को पढ़ें तो पाएंगे कि केवल उत्कृष्ट अंग ही नहीं बल्कि वे अंग भी जिन्हें हम उसकी विशिष्टता माने बैठे हैं, वैसा उसके पहले के कवियों ने बड़ी उत्तमता के साथ प्रस्तुत किया है। फिर भी इलियट हमें आश्वस्त नहीं करता कि परम्परा उसे ही बहने जिसमें पहले के कवियों की रचनाओं, उनकी रीतियों को अग्र-भाव से आने वाली पीढ़ी मानकर चलें। अगर इसे ही परम्परा कहा जाय तो वह इसे त्याग देने की सलाह देता है। पुनरावृत्ति की अपेक्षा वह नवीनता को ग्रहण करने की बात पसन्द करता है। उसका कहना है कि परम्परा इनसे नहीं व्यापक अर्थ रखती है। यह उत्तराधिकार के रूप में नहीं पाई जा सकती और अगर हम इसे पाना चाहें तो हमें इसके लिए कठिन परिश्रम की आवश्यकता है। इलियट का कहना है कि सबसे पहला तो कवि में ऐतिहासिकता का बोध होना जरूरी है और पचीस वर्षों से अधिक की उम्र में बाद भी अगर वह कविता लिखना चाहता है सब तो यह अत्यधिक जरूरी है। ऐतिहासिक बोध हम बाध्य करता है कि जब हम लिखें तो केवल हमारी ही पीढ़ी हमारे सामने नहीं रहे बल्कि होमर में लेकर आइए अब यूरोप का संप्रसारण उन्नत देश का साहित्य साथ-साथ उसने भीतर बने रहें और उसने भीतर व्यवस्था

लाए। यह ऐतिहासिक बोध जिसमेकालकी अनन्तता और उसकी अल्पकालिकता दोनों साथ बनी रहती हैं किसी रचनाकार को परम्परावादी बनाता है। यह ऐतिहासिक बोध उसके भीतर एक ऐसी तीव्र चेतना ला देता है कि वह अनन्त काल और अपनी समकालीनता के परिप्रेक्ष्य में यह समझ पाता है कि उसका स्थान कहाँ है। कोई भी कवि अथवा कलाकार अकेले निरपेक्ष दृष्टि से देखने पर अपना अर्थ खो बैठता है। अतीत के कवियों और कलाकारों को दृष्टि में रखने पर ही उनका मूल्यांकन और उनका ठीक-ठीक अर्थ समझा जा सकता है। अतीत के कवियों और कलाकारों से उनकी तुलना कर हो उनको ठीक से समझा जा सकता है। इलियट इसे रचना के मूल्यांकन का सिद्धांत कहता है। इसे वह केवल ऐतिहासिक दृष्टि से आलोचना नहीं मानता।

इलियट ने कविता के सम्बन्ध में समय-समय पर जो विचार प्रकट किए हैं उनसे काव्य-सम्बन्धी किसी सुनिश्चित सिद्धांत का निर्धारण करना कठिन है। लगता है कि जिस प्रकार की कविता वह स्वयं लिखने की सोच रहा था प्रकारान्तर से उन्हीं की वकालत करते हुए वे विचार उसने प्रकट किए थे। वैसे यह भी सही है कि भले ही उसके कुछ निष्कर्ष विवादास्पद हैं, फिर भी आधुनिक काव्यशास्त्र के अधिकांश महत्व के प्रश्नों पर उसने विचार प्रकट किए हैं और उन पर सोचने के लिए लोगों को बाध्य किया है। इलियट की आलोचना सम्बन्धी रचनाओं को पढ़ते समय पूरी सतर्कता और सावधानी की आवश्यकता है। उसकी पारिभाषिक शब्दावली कभी-कभी अस्पष्ट-सी हो गई है। ऐसा भी हुआ है कि पहले के अपने प्रकट किए हुए विंगी मत में बाद में चलकर उसने रथ परिवर्तन किया है। कभी-कभी यह भी सम्भव में नहीं आता कि जो कुछ वह कह रहा है वह विशेषणारमक है या प्रभाववादी (impressionistic)। फिर यह भी होता है कि इस प्रकार से वह जो कुछ कह रहा है वह अपनी रचनाओं के सम्बन्ध में कह रहा है या सभी कवियों की रचनाओं के सम्बन्ध में अथवा कुछ ही कवियों की रचनाओं के सम्बन्ध में।

के लिए मिला करता था। पढ़ाई के अतिरिक्त वर्ष में एम्पसन ने गणित छोड़कर साहित्य को अपने अध्ययन का विषय चुना। रिचार्ड्स उसके निर्देशक (Director of Studies) हुए। रिचार्ड्स ने लिखा है कि उन्होंने पाया कि एम्पसन ने उनसे कहीं अधिक अंग्रेजी साहित्य का अध्ययन किया है। उन्हें लगा कि हाल ही में एम्पसन ने वह सब कुछ पढ़ा है और उनमें कहीं अच्छी तरह से पढ़ा है और शीघ्र ही अगर यह स्थिति आने वाली है कि कुछ शिष्य का और शिष्य कुछ का स्थान ले लेंगे। तीसरी बार जब एम्पसन रिचार्ड्स से मिलने आया तब अपने साथ एक सॉनेट लेता आया और उसकी कई व्याख्याएँ रिचार्ड्स के सामने प्रस्तुत कीं। यह सॉनेट बेकसपियर लिखित 'दि एक्सपेंस ऑफ स्पिरिट इन ए वेस्ट ऑफ शेम' (The Expense of Spirit in a Waste of Shame) था जिसकी अनेकार्थता पर राबर्ट ब्रेम तथा मोरा राइडिंग ने प्रकाश डाला था। उन्नीसवीं से एम्पसन को यह प्रेरणा मिली थी। उसने रिचार्ड्स से कहा कि ऐसा किसी भी कविता के साथ किया जा सकता है और उसने प्रस्ताव किया कि क्या वे ऐसा करके देखना नहीं चाहेंगे? रिचार्ड्स का कहना है कि उसके लिए जो निर्देशक (डायरेक्टर ऑफ स्टडीज) था वह प्रसंग ईश्वरीय बरवान जैसा था। उन्होंने एम्पसन से कहा कि वह जाकर ऐसा कर लाए। एक सप्ताह के बाद भी एम्पसन इस कार्य को लेकर अपनी टाइप करने वाली मशीन से जूझता रहा। रिचार्ड्स उसे उत्साहित करते रहे। दूसरे सप्ताह टाइप किए हुए कागजों का एक मोटा-सा पुस्तिका लेकर एम्पसन आया। रिचार्ड्स का कहना है कि बाद में प्रकाशित होने वाली एम्पसन की पुस्तक के ये लगभग तीस हजार शब्द थे। यह पुस्तक एम्पसन की 'सेवन टाइप्स ऑफ एम्बिगुटी' (Seven Types of Ambiguity) थी जिसका प्रकाशन सन् १९३० ई० में हुआ। इस घटना से रिचार्ड्स के उदार हृदय और विद्यानुराग का परिचय मिलता है। रिचार्ड्स का जन्म सन् १८६३ ई० में हुआ।

रिचार्ड्स की प्रथम पुस्तक 'दि फाउन्डेशन ऑफ इन्वेस्टिगेशन' सन् १९२२ ई० में प्रकाशित हुई। सी० के० आम्बेन और जेम्स बूड के साथ मिलकर यह पुस्तक लिखी गई थी। आम्बेन के साथ उसने दूसरी पुस्तक 'दि मीनिंग ऑफ मीनिंग' लिखी जो सन् १९२३ ई० में प्रकाशित हुई। 'दि लिटरेरी क्रिटिसिज्म' सन् १९२४ ई० में तथा 'साइन्स एण्ड पोएट्री' सन् १९२६ ई० में प्रकाशित हुई। रिचार्ड्स की अन्य पुस्तकें 'दि प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म' (सन् १९२९ ई०), 'फाल्सिफिकेशन एंड इमेजिनेशन' (सन् १९३१ ई०), 'मेन्सियस ऑफ दी माइण्ड' (सन् १९३२ ई०), 'दि फिनालफो ऑफ रेटरिक' (सन् १९३६ ई०) आदि हैं।

रिचार्ड्स कविता पर मनोविज्ञान और शब्दार्थ-विज्ञान की दृष्टि से विचार करता है। 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' तथा 'प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म'

इन दोनों पुस्तकों में रिचार्ड्स ने जिन काव्यात्मक मूल्यों का निर्धारण किया है उनका आधार मुख्य रूप से पाठक के मनोवेग हैं। पाठकों में उत्पन्न सवेगात्मक अवस्था (emotional state) और जिन माध्यमों से वे उत्पन्न होते हैं, दोनों के अन्तर को रिचार्ड्स ने शुरू से ही अपने ध्यान में रखा है। इस अन्तर को ध्यान में रखकर ही उगने मूल्य (विषयवस्तु) और सम्प्रेषण (रूप-विधान पर आधारित) को अलग-अलग रखकर विचार किया है और इसी प्रकार उसने महत्त्वहीन अनुभवों के सम्प्रेषण तथा महत्त्व के अनुभवों के दृष्टिपूर्ण सम्प्रेषण से उत्पन्न दो प्रकार के दोषों को भी अलग-अलग रखकर विचार किया है। इस तरह से अन्तर पारने के मूल में रिचार्ड्स को उस दृष्टिभंगी का शाय है जिससे वह कविता का विवेचन, उद्दीपन, उत्तेजना (stimulus) और प्रतिक्रिया (response) को ध्यान में रखकर करना चाहता है। पाठक के मनोवेग को मनोवैज्ञानिक और दैहिक क्रिया मानकर उसने अपने मन का प्रतिपादन किया है। उसका कहना है कि मनुष्य दैनंदिन जीवन में अपने भीतर सगति और सामंजस्य बनाए रखने के लिए क्रियाशीलता को प्रेरित करने वाले मनोवेगों के अधिकांश भाग को दबा रखता है। उसका कहना है कि कविता पढ़ने समय मनोवेग उद्दीपित हो उठते हैं और यह उद्दीपन सामान्य से अधिक होता है। रिचार्ड्स के अनुसार उनका समंजस साधन कुछ इस प्रकार से सम्पन्न होता है कि उन्हें दबा रखने की आवश्यकता नहीं होती और पाठक पर उसका प्रभाव तीव्र और सतुलित होता है। यह सतुलन पाठक के स्तरकाल सम्पन्न होता है और इसी में पाठक के व्यवस्थित जीवन के भाव के रूप में वह प्रभाव परिलक्षित होता है। कवि और पाठक के बीच सम्प्रेषण एक सेतु का काम करता है। सर्जन के समय कवि के मनोवेगों और उसके मन की अवस्था के साथ अगर पाठक के मनोवेगों के साथ साम्य न हो तो सम्प्रेषण संभव नहीं। रिचार्ड्स का कहना है कि यह निश्चित है कि मात्र प्रेषण की संभावनाओं के सुविनित अध्ययन तथा सम्प्रेषण की इच्छा चाहे वह जिनकी तीव्र क्यों न हो कभी भी पर्याप्त नहीं होंगे जब तक कि कवि के मनोवेगों के साथ पाठक के मनोवेगों का स्वाभाविक रूप से साम्य न हो। जिन्हें यत्न सफल सम्प्रेषण कहा जाएगा उनमें यह साम्य चतुर्मान रहना है और इसका स्थान कोई भी योजना नहीं ले सकती। सुविवेचित, जान-बूझकर किए हुए सम्प्रेषण का प्रयास भी उतना सफल नहीं हो सकता जितना कि अचेतन अप्रत्यक्ष ढंग से हो सकता है।

रिचार्ड्स के इस मत से बहुत-से आलोचक सहमत नहीं हैं। उनका कहना है कि रिचार्ड्स के मन में अनिच्छित दोष है। उनका यह भी कहना है कि व्यावहारिक रूप से इस मत का उपयोग आलोचना में संभव नहीं। यह भी कहा जाना है कि रिचार्ड्स ने वाक्य के रूप-विधान को अपनी आँखों से ओझल कर दिया है। सगता है कि दूसरी नज़रों के रूप विधान से इसके अन्तर को समुचित रूप

से स्पष्ट नहीं किया गया है। यह भी कहा गया है कि विशेष परिस्थिति में मनो-
वेगों या ठीक-ठीक वैज्ञानिक रीति से सेरा-जोरा अपना स्पष्टीकरण का कोई
उपाय नहीं। यह भी संकेत किया गया है कि ऊपर-ऊपर से देखने पर रिचार्ड्स
का कथन गले ही सुक्तिमयत लगे लेकिन सम्प्रेषण वा दोषपूर्ण होना और महत्व-
हीन अनुभवों का सम्प्रेषण इन दोनों का भेद करना वास्तव में संभव नहीं। अधिक
से अधिक यह कहा जा सकता है कि किसी विशेष कविता में मूल्यों को समुचित
रूप से उद्घाटित नहीं किया जा सका है। रिचार्ड्स का कहना है कि उसने पाठक
में उत्तम सवेगात्मक अवस्था और उसे उत्पन्न करने के साधन पर इसलिए बल
दिया है कि लोग साधन की ही साध्य न समझ लें, तकनीक की ही मूल्य न मान
दें। लेकिन रिचार्ड्स के लिए यह कठिन है और भी प्रबल रूप से उठ पड़ी
होती है जब यह कविता के जीव सिद्धान्त (organic theory) को मानने का
संकेत करता है। जीव सिद्धान्त में अंग-प्रत्यंग का महत्व है। जीवधारी के शरीर
में एक अंग का दूसरे से संबंध है। उसमें किसको साधन कहा जाएगा और किसको
साध्य? हृदय के बिना मस्तिष्क और मस्तिष्क के बिना हृदय अगर हो तो शरीर
के अस्तित्व की बरहना कठिन है। हृदय वा संचालन, उसकी क्रियाशीलता और
मस्तिष्क का संचालन परस्पर एक-दूसरे पर आश्रित हैं। इनमें किसी को साधन
और किसी को साध्य कहकर अलग-अलग विचार नहीं किया जा सकता, अतएव
जीवधारी के अस्तित्व अर्थात् उसके अवयवों और संपूर्ण शरीर के संबंध को ध्यान
में रखकर इस बात पर विचार किया जाना चाहिए।

शब्द ही वे उपकरण हैं जिनसे अर्थ या रूप-विधान की उपलब्धि होती है।
कविता में शब्दों के पात-प्रतिपात, भाषागत गठन, कविता के भीतर के
भाषागत ढाँचों का पारस्परिक संबंध, अंतरापं, शब्दों की आलोचनात्मक और
प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति, शब्दों द्वारा बिंबों की सृष्टि आदि का आज के
विश्लेषणवादी आलोचक गहरे में जाकर अध्ययन करते हैं। रिचार्ड्स उन
आलोचकों में हैं जिन्होंने कविता के अध्ययन की इस दिशा की ओर ध्यान आकृष्ट
किया। रिचार्ड्स ने कविता में प्रयुक्त की समस्या पर प्रकाश डालकर इस तरह
के अध्ययन की प्रेरणा दी। रिचार्ड्स काव्यात्मक भाषा पर समग्र दृष्टि से
विचार करना चाहता है। वह काव्य को सज्जन-क्रिया को अन्य क्रियाओं से भिन्न
मानने के पक्ष में नहीं है।

रिचार्ड्स ने भाषा के व्यवहार के दो पक्ष बताए हैं - (१) वैज्ञानिक, (२)
सांसारिक। निर्देश या संकेत करने के लिए किसी वस्तु का उपयोग हो सकता
है। यह संकेत गलत हो या सही। यह भाषा का वैज्ञानिक ढंग से उपयोग है।
लेकिन भाषा का प्रयोग किसी वस्तु में इस प्रकार से भी हो सकता है कि उससे
हमारे सबको का उद्दीपन हो या उससे हमारे मनोभाव में किसी प्रकार का

परिवर्तन हो सकता है जो हमारे आचार-व्यवहार या रख में प्रकट होता है। भाषा या यह रागात्मक या सवेगात्मक पक्ष है। रिचार्ड्स विज्ञानसम्मत कथन को वस्तुव्यक्त कहता है और कविता को वस्तुव्यक्त को यह 'वस्तुव्याभास' या 'छन्द वस्तुव्यक्त' (pseudo statement) कहता है। वैज्ञानिक और रागात्मक भाषा के प्रयोग में हमारी मानसिक प्रक्रिया एक दूसरे से अत्यन्त भिन्न हो जाती है, वैसे उधर हमारा ध्यान नहीं जाता। वैज्ञानिक वस्तुव्यक्त में अगर निर्देश या संकेत में थोड़ी-सी त्रुटि रह गई तो भाषा की वहाँ असफलता मानी जावगी। रागात्मक भाषा में ऐसी बात नहीं होती। इसके द्वारा जो संकेत दिया जाता है उसका अभीप्सित परिणाम अगर निकले तो इससे कुछ आता जाता नहीं कि जिसका संकेत किया गया है वह सटीक या निश्चित नहीं है अथवा स्पष्ट रह गया है। वैज्ञानिक भाषा के गठन का आधार उमकी तर्कसंगति है, लेकिन 'सवेगात्मक' भाषा में यह कोई जरूरी नहीं कि यह हो ही। कभी-कभी तो उमकी तर्कसंगति वाधा की भी सृष्टि करती है। सवेगात्मक भाषा की अपनी अलग की तर्कसंगति होती है। सबैगो का पारस्परिक संबंध उसके अंतर्विधान का आधार होता है जो तर्क-संगत हो भी सकता है, नहीं भी हो सकता। रिचार्ड्स ने अपनी पुस्तक 'दि मिनिंग ऑफ़ मीनिंग' में बतलाया है कि शब्द चिह्न या प्रतीक होते हैं और किसी वस्तु या संकेत या निर्देश करते हैं। शब्दों के संकेत या निर्देश करने की सफलता इस बात पर निर्भर करती है कि संकेत (reference) और संकेतित (referent) का साम्य कहीं तक चित्रित हुआ है। रिचार्ड्स ने कहा है कि शब्द किसी विशेष सदर्भ में सम्मिलित रूप से ग्रियाशील होते हैं। रिचार्ड्स ने अपनी पुस्तक 'साइन्स एण्ड पोएट्री' (सन् १९२६ ई०) में बल देकर कहा है कि भाषा में ज्ञान (knowledge) सभी आता है जबकि उसके वस्तुव्यक्तों की प्रामाणिकता सामान्य (सार्वजनिक) रूप से सिद्ध की जा सके। कविता में व्यक्त बहुत-सी उचितियाँ ऐसी नहीं होती। वास्तव में वे सबैगो की अभिव्यक्ति हैं अर्थात् कविता निर्देशात्मक नहीं होती इसलिए बौद्धिक दृष्टि से विज्ञान की अपेक्षा कविता को सम्मान स्थान नहीं दिया जाता। मैक्स ईस्टमैन ने अपनी रचना 'दि लिटररी माइन्ड' (सन् १९३१ ई०) और जॉन क्रो रैन्सम (John Crowe Ransom) ने कविता और विज्ञान सबैगो उपयुक्त विचार से मतभेद प्रकट किया है। उनका कहना है कि विज्ञान वास्तव में विशुद्ध ज्ञान की खोज में नहीं रहता। उसका उद्देश्य उपयोगिता को ध्यान में रखकर सबैगो की जानकारी प्राप्त करना है। वैज्ञानिक जगत् के ये सबैगो मानव जाति के काम में आ सकते हैं। वस्तुओं के स्पष्ट और ठोस (concrete) विशेषत्व का दीप्तिमान और निरुद्देश्य बोध तथा उसे शब्दों में रूपान्तरित करने की आकांक्षा से कविता का प्रादुर्भाव होता है। रिचार्ड्स ने बतलाया है कि कविता के पढ़ने से जो प्रतिक्रिया उत्पन्न होती है वह अत्यन्त

संज्ञित हो तो है। कविता का यहाँ पाठ्य में मनेगी का गम्भीर रूप से निमोहित करना गया सावजन्य स्थापित करना है। यहाँ रिचार्ड्स तमिगी से प्थान हटाने की प्रयत्न (analysis) की बात करता है। कविता पाठ्य की प्रयत्न की प्रयोजित मनेगी है जिसमें कि यह प्रयत्न कि प्रयत्नता और प्रयत्नता का अनुभव करे। गम्भीर रूप में मनेगी का प्रयोजन रिचार्ड्स के अनुसार मनेगी का भाषा द्वारा गम्भीर होता है। इस भाषा को यह निर्देश करने वाली भाषा से भिन्न मानता है।

मनेगी गुणवत् 'प्रतिष्ठित निमित्त' में रिचार्ड्स के 'अर्थ' के मिश्रण पर पूर्ण रूप से प्रभाव डालने का प्रयत्न किया। उन्ने दृष्टि का वर पुरा बन दिया है कि कविता का अर्थ निमित्त नहीं होता और मनेगी भी नहीं है कि उन्ने अन्तिम स्तर का कर दी जा। रिचार्ड्स के अनुसार 'अर्थ' निमित्त नवीन रूप में प्रकट होते हैं। पाठ्य अपने दृष्टि से भिन्न-भिन्न अर्थ निमित्त है। कविता के निर्देशात्मक होने की या रिचार्ड्स ने बहुत कहो कही भी, बाद में चन्दर दृष्टि समझा परन्तु तब से विचार करने के लिए यह स्वयं अक्षर हुआ। अपनी रचना 'वास्तविक और इमेजिनेशन' (मार्च १९३४ ई०) में उन्ने वास्तव के मत का सहारा लिया है। वास्तव के अनुसार प्रत्येक मनुष्य बहुत-सी मिली-जुली प्रेरणाओं और उद्दीपन करने वाली सचेतनाएँ ग्रहण करता है। इन मिली-जुली सचेतनाओं और प्रेरणाओं के भीतर से वह अपने लिए वास्तवता (यथार्थ) की सृष्टि करता है। वास्तव का यह भी कहना है कि केवल इतना ही नहीं, मनुष्य के निमित्त निमित्त जीवन के अनुभव भी उसमें मन के गढ़े हुए होते हैं। अतएव रिचार्ड्स का कहना है कि उन्ने वस्तुओं के समीप (योग) से कवि जो सृष्टि करता है वास्तविक दृष्टि में देखने पर वह सृष्टि उन्हीं वस्तुओं में से घटाने के द्वारा गढ़ी हुई वस्तु से कम वास्तव (यथार्थ) नहीं होती। दोनों भिन्न जाति की नहीं हैं। अन्तर केवल इतना ही है कि कवि की प्रिया जोड़ने की और यथार्थ की घटाने की होती है।

'प्रतिष्ठित निमित्त' में रिचार्ड्स ने सचेत किया है कि अर्थ चार बातों पर निर्भर करता है। ये चार हैं भाषा, अथवा तात्पर्य (sense), सचेतना (feeling), स्वर की भंगिमा (tone) तथा उद्देश्य (intention)। स्वभावतः वाच्य-भाषा में सचेतना का प्राधान्य रहता है। 'अर्थ' की धर्मा करते हुए रिचार्ड्स ने कहा है कि उन्ने का अर्थ सदम-साधक है। शब्द किसी सदम में आकर अर्थ प्रदान करते हैं। पूरे सदम के परिप्रेक्ष्य में शब्दों में अर्थवत्ता आती है और पूरे सदम की वे अर्थवान् बनाते हैं। सदम के अलावा उसमें आए हुए शब्द परस्पर एक-दूसरे को अर्थ की गरिमा से सज्जित करते हैं। रिचार्ड्स की दृष्टि में किसी कविता या साहित्यिक रचना में कुछ अर्थ को उसका प्रधान वस्तु और उसके अलावा अन्य सब-कुछ को गौण मानना या यह समझना कि वे अलकरण

के लिए आए हैं, यतत है। सभी प्रकार के आन्तरिक घात-प्रतिघात और क्रियाएं-प्रतिक्रियाएं 'अर्थ' में निहित हैं। उन सबको ध्यान में रखकर ही 'अर्थ' तक पहुँचा जा सकता है। किसी रचना में प्रयुक्त शब्द गतिशील होते हैं। उन्हें अलग-अलग विशेष अर्थ में बाँध रचना उचित नहीं, अर्थात् यह मानना कि किसी विशेष शब्द का उस रचना में एकमात्र वही अर्थ है, रिचार्ड्स की दृष्टि में उचित नहीं। मेलब की तरह पाठक भी अपने ढंग से प्रयत्न करता हुआ 'अर्थ' तक पहुँचता है। रिचार्ड्स की दृष्टि में 'मेटाफर' (रूपक) केवल तुलनामूलक अलंकार ही नहीं है, उसमें बहुत-से सदर्थ समाविष्ट हैं। हम अन्यत्र भी रिचार्ड्स के अर्थ संबंधी सिद्धान्त पर प्रकाश डाल चके हैं।

अर्थ संबंधी अपने पहले के सिद्धान्त में रिचार्ड्स नेवाद में सशोधन-परिवर्तन किया है। रिचार्ड्स ने पहले कहा था कि कविता में शब्दों के सवैग उनके सात्त्विक से अनुरूप, स्वतंत्र होते हैं, अथवा उसने पहले भाषा के दो पक्ष निर्देशात्मक (referential) तथा रागात्मक (emotive) बताए थे। अपनी पुस्तक 'फिलॉसफी ऑफ़ रेटोरिक' (सन १९३६ ई०) में जैसे इस प्रश्न को वह भूल गया है। उसने अपनी इस पुस्तक में कहा है कि पुराने आलंकारिक द्वायार्थता अनेकार्थता (ambiguity) को भाषा का दोष मानते थे और इस बात के लिए सचेष्ट थे कि चाहे तो इसे दूर ही कर दिया जाए अथवा इसे सीमित कर दिया जाए। आधुनिक अलंकारशास्त्र का दृष्टिकोण इससे भिन्न है। रिचार्ड्स कहना है कि यह भाषा की शक्ति का मुनिदिष्ट परिणाम है और काव्य में इसके बिना बहुत-सी महत्त्व की उत्क्रियें संभव नहीं हो सकती। भाषा में शब्दों की अनेकार्थता उससे व्यवहार करने वालों पर निर्भर करती है। वह भाषा को सामानिक तथा व्यक्तिगत अनुभूतियों का वाहक मानता है। सदर्थ अगर स्थिर तथा स्थितिशील हो तो अर्थ भी स्थितिशील होंगे। कृत्रिम उपायों से भी सदर्थों को स्थितिशील बनाया जा सकता है। वैज्ञानिक शब्दावली परम्परा द्वारा सीमित तथा कठिण हो जाती है। लेकिन विज्ञान के बाहर यह संभव नहीं। विज्ञान के बाहर साधारण जीवन की भाषा में भी अर्थ बदलते रहते हैं। अगर ऐसा न हो तो भाषा में दारोकी और लचीलापन नहीं रह जाएगा और उस हालत में भाषा हमारे बहुत काम की नहीं साबित होगी। रिचार्ड्स ने छन्दों और लयात्मकता को भी अर्थ के परिप्रेक्ष्य में देखा है। छन्द और लय अर्थ को प्रभावित करते हैं और स्वयं अर्थ से प्रभावित होते हैं। छन्द और लय में स्वर का प्राधान्य रहने पर भी उन्हें अर्थ से अलग रखकर देखना उचित नहीं होगा। कविता के केवल छन्द और लय पर विचार करना और अर्थ की ओर दृष्टि न रखना कविता पर हल्के भाव से विचार करना कहलाएगा।

एरिस्टाटल ने कहा है कि कविता में इतिहास से अधिक मूल्यवान् 'सत्य'

वर्तमान रहता है। रिचार्ड्स का कहना है कि कविता में किसी सत्य का निर्देश नहीं रहता और जब कविता के सवध में सत्य की बात कही जाती है तब उस 'सत्य' का अर्थ उसकी 'आन्तरिक आवश्यकता' (internal necessity) या उस काव्यात्मक कृति के औचित्य की ओर संकेत करना होता है। वैज्ञानिक सत्य या प्रकृति में पाए जाने वाले यथार्थ के साथ साम्य होता है, लेकिन काव्य या 'सत्य' आन्तरिक सगति से सम्बद्ध है। अपनी पुस्तक 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म' में रिचार्ड्स ने कहा है कि अधिकांश काव्य में जितनी उक्तियाँ हैं उनकी सत्यता की जाँच करने का प्रयास करने वाला मूर्ख ही होगा। वे ऐसी वस्तुएँ नहीं हैं जिनकी प्रामाणिकता की जाँच की जाए। जीवन के तथ्यों को, जो गलत हों, या सही हों तर्कों के आधार पर जांचा जा सकता है, लेकिन कविता में अधिकांश निर्दिष्ट वस्तुओं के संयोजन का आधार साक्षरता नहीं है। और सही बात यह है कि कविता में कोई चीज पाठक को खटकने वाली न लगे और उसमें कोई ऐसी वस्तु मिल भी जाए जो तर्कों की कसौटी पर खरी न उतरे तो उससे कविता का कुछ आता जाता नहीं। और सचमुच में किसी कविता में सत्य का चित्रण तर्कसंगत हो भी तो रिचार्ड्स की दृष्टि में उसे कविता का गुण नहीं रहेगा जब तक कि उस कविता में कविता के गुण न हों।

आलोचक और आलोचना की चर्चा करते हुए रिचार्ड्स ने कहा है कि आलोचक का कार्य मूल्यों की पड़ताल और विचारण है। उसने आलोचक के तीन गुण बतलाए हैं। उसमें पहला गुण तो यह होना चाहिए कि वह भ्रम की ओर तरंग में बहने वाला न हो बल्कि उसके अनुभवों में उसकी सूक्ष्मता का प्रमाण मिलना चाहिए। जिस कलाकृति का वह विवेचन कर रहा है उसके साथ उसके मन की अवस्था का मेल खाना चाहिए। कलाकृति और उसके मन की अवस्था असम्बद्ध हो तो उसका विवेचन उपयुक्त नहीं होगा। रिचार्ड्स ने आलोचक का दूसरा गुण यह बतलाया है कि उसमें ऐसी योग्यता होनी चाहिए कि विभिन्न अनुभूतियों के वास्तविक अन्तर को ठीक-ठीक समझ सके और उनके ऊपर-ऊपर की वस्तु में ही उनका न रह जाए। और तीसरा गुण उसमें यह होना चाहिए कि मूल्यों की जाँच बहुराई में जाकर कर सके। रिचार्ड्स ने केवल सिद्धान्तों का उल्लेख कर ही संतोष नहीं कर लिया है। उन्होंने विस्तार में जाकर इन सभी बातों पर विचार किया है। उन्होंने स्वयं बतलाया है कि अपनी पुस्तक 'दि प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म एस्टीमेट ऑफ लिटरेरी जजमेन्ट' लिखने में उनका क्या उद्देश्य रहा है। रिचार्ड्स ने लिखा है कि इस पुस्तक के लिखते समय उनके मन में तीन बातें थीं। पहली बात तो यह 'उनके' मन में थी कि समकालीन संस्कृति सवधी उन कुछ नई बातों को वे लिखित कर दें कि आलोचक, दार्शनिक, अध्यापक मनोविज्ञान में रुचि रखने वाले अथवा अन्य विज्ञानों में उनका

फायदा उठा सकें। उनके मन में दूसरी बात यह थी कि लोगों को एक नई तकनीक से वे परिचय करा दें जिसमें वे लोग अगर उनकी रुचि हो तो स्वयं इस बान का ज्ञान प्राप्त कर सकें कि वे ब्रविता के बारे में या उससे संबंधित अन्य विषयों में सबंध में क्या मोचते या अनुभव करते हैं और क्यों उसे उनको पसन्द या नापसन्द करना चाहिए। तीसरी बात उनके मन में यह थी कि इसके अध्यापन का एक समुचित ढंग में मार्ग-प्रदर्शन हो जाए जिसमें कि हम जो कुछ गढ़ते या सुनते हैं उसे समझने का और उस पर समुचित ढंग से विचार करने का विवेक हमें प्राप्त हो जाए।

रिचार्ड्स ने काव्य के विश्लेषण, व्याख्या और मूल्यांकन की आलोचना की प्रक्रिया के तीन आवश्यक अंग बतलाए। उन्होंने विश्लेषण के लिए भाषा और मनोविज्ञान का आधार बनाया। आई० ए० रिचार्ड्स ने विश्लेषण में अत्यन्त व्यापक दृष्टि रखी। इसका फल यह हुआ है कि उनका विश्लेषण वैज्ञानिक दृष्टि-सपन्न हो गया है। जहाँ तक मूल्यों का प्रश्न है, रिचार्ड्स ने इसका आधार पाठक की प्रतिक्रिया को बनाया है। आलोचना के क्षेत्र में रिचार्ड्स ने एक नई दृष्टि दी है। व्यावहारिक आलोचना का प्रारंभ रिचार्ड्स से ही हुआ। नए-नए प्रश्नों की ओर दृष्टि आकर्षित कर उनका समाधान भी रिचार्ड्स ने प्रस्तुत किया है। अंग्रेजी साहित्य के विभिन्न क्षेत्रों में रिचार्ड्स का गहरा प्रभाव पड़ा है।

कलाकृतियों के मूल्यांकन का प्रश्न

कलाकृतियों अर्थात् स्थापत्य, मूर्ति, चित्र, संगीत तथा नाट्य का मूल्यांकन पश्चात्य विचारकों और दार्शनिकों के सामने एक बड़ा प्रश्न रहा है। नाना दृष्टिकोणों से इनके मूल्यांकन का प्रयास पश्चात्य देशों में किया जाता रहा है। यह प्रयास आज भी जारी है और निश्चय ही भविष्य में भी जारी रहेगा। इसमें कोई सन्देह नहीं कि उपर्युक्त सभी कलाओं को छानबीन के प्रयास एक सन्धे बाल से होते रहे हैं, लेकिन उन कलाओं में भी काव्य को सबसे अधिक महत्त्व दिया गया है। काव्य के वैशिष्ट्य को अति प्राचीन काल में स्वीकार किया गया है और उसकी छवियों को समझने की चेष्टा की गई है। पश्चात्य देशों में काव्य की समस्या पर व्यापक दृष्टि से घड़ी गहराई में जाकर विचार किया गया है।

जब हम कलाकृति की चर्चा करते हैं तो उसका यह मतलब नहीं होता कि जिन प्राकृतिक दृश्यों या घटनाओं को हम देखते हैं अथवा जिनकी हमें इन्द्रिया-नुभूति होती है उनका साधारण चित्रण या मात्र वर्णन कलाकृति है। कलाकृतियाँ उन साधारण वस्तुओं के जैसी नहीं होती जिन्हें हम इन्द्रियों द्वारा अनुभव करते हैं। किसी घटना या प्राकृतिक दृश्य अथवा मनोभाव आदि का साधारण-सा वर्णन कलात्मक नहीं कहा जा सकता। जब हम एक चित्र देखते हैं या गान सुनते हैं अथवा किसी काव्य का पाठ करते हैं, तब हमसे तो प्रायः सभी मोटे तौर पर उस चित्रित आकृति, रंग, रेखा को देख लेते हैं, सुर, लय को अपने ढंग से सुन-गमक लेते हैं तथा काव्य का पाठ करनेवाले साधारणतः उसमें व्यक्त भावों को कुछ न कुछ गमक लेते हैं। लेकिन हमसे कुछ ऐसे भी होते हैं जो उस चित्र या संगीत अथवा काव्य में 'और कुछ' देख, सुन या पढ़ पाते हैं अथवा अनुभव करते हैं जो अन्य लोगों के लिए सब समय संभव नहीं हो पाता। उनका देखा, सुना अथवा अनुभव करना अन्य लोगों से भिन्न प्रकार का होता है। 'और कुछ अधिक' के प्रति ये जागरूक होते हैं। 'और कुछ अधिक' के बोध की क्षमता उन्हे साधारण लोगों में अधिक होती है। इन 'और कुछ अधिक' के सम्बन्ध में जानकारी प्राप्त करना कलाकृतियों के अध्ययन में सवे व्यक्तिगत के लिए आवश्यक है। जिस व्यक्ति द्वारा यह अनुभव प्राप्त हुआ इसकी जानकारी के माध्यम से वह भी

जानना आवश्यक है कि उस अनुभव का कोई औचित्य है या नहीं। दूसरे शब्दों में इसे मूल्यांकन कहा जा सकता है। फिर भी यह जानना आवश्यक है कि उस मूल्यांकन का आधार क्या है। किस कसौटी पर उस मूल्यांकन को जाँचा जा सकता है।

साहित्य की आलोचना की सबसे बड़ी और कठिन समस्या आलोचन के सामने उस समय उपस्थित होती है जब वह आलोचना के आधारभूत मूल्यों की चर्चा करने बैठता है अथवा जब वह उन संवेदनाओं को समझने की चेष्टा करता है जो किसी कलाकृति के अच्छे या बुरे समझे जाने के मूल में हैं। जब वह मूल्यों के जगल में पहुँचता है तब वह महज ही समझ जाना है कि उससे बाहर निकलना आसान काम नहीं है। वही उसे बाँटेबाँटे भाँटियाँ मिलाती हैं, वही ऊबड़-खाबड़ जमीन और अगर वही कुछ समझ भूमि मिला भी गई तो थोड़ी दूर जाकर वह समाप्त हो जाती है और गामने का पथ अवलम्ब हो जाता है। राष्ट्र रूप में इसे यों कह सकते हैं कि जब वह मूल्यों के निर्धारण में लगता है तब उसे एक-दो नहीं बल्कि बहुत-से प्रतिमानों का सामना करना पड़ता है। वह अपने को भिन्न-भिन्न विचारधारामों से घिरा हुआ पाता है जिनकी प्रतिनियामें उसने मन को मिला-मिला रंगों से रचित कर देती हैं। अगर वह कोई अदृष्ट विषय या विचारधारा अपने सम्मुख पाता तो उसका काम अत्यन्त सहज-सरल हो जाता, लेकिन ऐसा होता नहीं। कोई निरपेक्ष, स्वतन्त्र मिथ्यान्त या विचारधारा ऐसी नहीं जिसका सहारा वह ले सके। यहाँ यह समझ लेना ठीक होगा कि जब भी हम मूल्यांकन करने बैठते हैं हमारी वैयक्तिक दृष्टिभंगी वर्तमान रहती है, लेकिन साथ ही अगर हम ध्यान में देखें तो पाएँगे कि किसी भी मूल्यांकन में वैयक्तिक तथा निर्वैयक्तिक दोनों ही तरह बने रहते हैं।

कला या साहित्य का मूल्यांकन जब हम करने लगते हैं तब यह बात अपने-आप ही मन में आ जाती है कि कोई कलाकृति या साहित्यिक रचना मध्य किसी कलाकृति या साहित्यिक रचना की अपेक्षा अच्छी है या बुरी है या समान है, अर्थात् जीवन की नानाविध अनुभूतियों के परिप्रेक्ष्य में हम उसकी योग्यता काँते लगते हैं। अनुभूतियों की विविधता हम मूल्यांकन के लिए दृष्टि प्रदान करती है। इन अनुभूतियों के द्वारा अथवा इन अनुभूतियों के कारण हमारे भीतर एक रसि पैदा होती है। यह रसि व्यक्ति की होती है, समाज की होती है या समान मानव-जाति की होती है। इसकी और स्पष्ट रूप में या समझ मचने है। कला के किसी विशेष क्षेत्र, जैसे संगीत का ही नहीं। विभिन्न प्रकार के गान सुनकर हम मय, तान अथवा तान से परिचित होते हैं, उनकी अलग अलग विशेषताओं को हम जान पाते हैं और साथ ही छोटे-छोटे यह भी समझन की क्षिति हमारे भीतर आ जाती है कि कौन-सा गान बेगुना लगाया जा रहा है अथवा जिसका परिधान

उचित ढंग से हो रहा है। इसी तरह काव्य, चित्र, भूति तथा स्थापत्य आदि विभिन्न कलाओं की खूबियों से हम जानकारी प्राप्त करते हैं। इन क्षेत्रों में हमारे भिन्न-भिन्न अनुभव हमारे सहायक होते हैं और उन अनुभवों से हमारे भीतर एक प्रकार की रुचि पैदा होती है।

रुचि के संबंध में एक बात हमें यहां समझ लेनी चाहिए कि हमारे भीतर जो रुचि उत्पन्न होती है उससे विभिन्न कलाकृतियों से आनन्द तो हम अवश्य पाते हैं और उनके प्रति हमारा आकर्षण भी बढ़ जाता है लेकिन हमारे लिए यह बहना कठिन हो जाता है कि कोई चित्र या कविता हमें क्यों अच्छी लगती है अथवा दो चित्रों में किसी को उत्कृष्ट और किसी को साधारण क्यों कहते हैं? अतएव यह स्पष्ट हो जाता है कि रुचि का होना तथा आनन्द का उठाना तो ठीक है लेकिन इनके मिलावा भी एक वस्तु है जिससे यह समझने में हम समर्थ होते हैं कि कोई वस्तु हमें क्यों अच्छी लग रही है? उससे हमें जो आनन्द की उपलब्धि हो रही है उसका कारण क्या है? इस अन्तर को और भी स्पष्ट रूप में समझा जा सकता है अगर हम उपन्यासों का उदाहरण लें। हममें से अधिकांश लोग उपन्यास पढ़ते हैं और उससे आनन्द पाते हैं, लेकिन कम ही लोग हैं जो उपन्यासों के पढ़ने से आनन्द उठाने के पश्चात् उनकी वारीकियों की छानबीन में लगते हैं, जिसे हम अध्ययन करना कह सकते हैं। साधारण ढंग से पढ़कर आनन्द उठा लेने तथा अध्ययन कर गहराइयों में जाने में अन्तर है। इस अध्ययन करने को ही हम आलोचना कह सकते हैं।

कलात्मक कृतियों का व्याख्याता न इतिहासज्ञ की तरह कलाकार या साहित्यकार की जन्मतिथि, सामाजिक और राजनीतिक परिस्थिति का ही ब्योरा बनाता है और न उन विद्वानों की तरह होता है जो किसी कृति के पाठ-निर्धारण में लगे हुए हैं। पाठ निर्धारण करने वालों की तुलना कुछ लोगों ने उन व्यक्तियों से की है जो किसी घूस, धन्ना आदि पड़े हुए चित्रों की परिष्कृत करने में निपुण होते हैं, जैसे इस पाठ से इनकार नहीं किया जा सकता कि ऐसे व्यक्तियों का अपना एक अलग महत्त्व है। लेकिन इनके परिश्रम का फल कृतियों की कलात्मकता के मूल्यांकन में सहायक नहीं होता, क्योंकि उनका परिश्रम का यह फल नहीं होता कि कलात्मक कृतियों की अच्छाई या बुराई की जांच उससे हो सके। ऐसा कहने का अर्थ यह नहीं है कि उस प्रकार के परिश्रम का मूल्यांकन की दृष्टि से कोई मतलब नहीं। कुछ सहायता तो इससे अवश्य होती है।

यह प्रश्न उपस्थित होता है कि कलाकृतियों के मूल्यांकन का प्रतिमान क्या होना चाहिए? एक ही कृति के सम्बन्ध में नाना प्रकार के विचार प्रकट किए जाते हैं या बिय जा सकते हैं। अतएव मूल्यांकन का प्रश्न महत्त्व का हो जाता है। कुछ उदाहरण लेकर हम इसे समझने की चेष्टा करें। गुनसी साहित्य को

कोई महत्त्व का कह सकता है। तुलसी की वर्णन-शैली अथवा दोहा-चौपाई वाली शैली की कोई प्रशंसा कर सकता है। अब अगर इसे ही कविता की उत्कृष्टता का मानदंड स्वीकार कर लिया जाय तो बखीर, सूर अथवा बाज के कवियों की रचनाओं को कविता नहीं माना जाना चाहिए। स्पष्ट ही यह गलत है। कुछ लोगो ने मूल्यांकन के लिए एक अन्य दिशा की ओर संकेत किया है। वे इस बात की ओर अधिक शक्ति लगाना सार्थक मानते हैं कि कवि जब अपनी रचना में प्रवृत्त था तब वह क्या सोच रहा था, अथवा अपने मन की किस भावना को अभिव्यक्ति देना चाहता था इनकी जानकारी हम प्राप्त होनी चाहिए। इसमें कोई संदेह नहीं कि उस जानकारी से उस रचना की व्याख्या सहज-सरल हो सकती है। मूल्यांकन की तरह व्याख्या के महत्त्व को स्वीकार करने में कोई संकोच नहीं हो सकता, लेकिन जिस प्रक्रिया से व्याख्या में सहायता मिलन की बात ऊपर कही गई है उसे मूल्यांकन नहीं कहा जा सकता। यहाँ एक बात स्पष्ट समझ लेनी चाहिए कि कलाकृति रचनाकार के मन की दशा तथा रचना करने की उसकी शक्ति का योगफल नहीं है। मन की दशा का वर्णन एक चीज है और नाटक, काव्य आदि अन्य वस्तु। लेखक के मन की दशा एक अलग चीज है और जिस काव्य या नाटक को उसने लिखा है वह अलग वस्तु है। जैसे कालिदास ने अभिज्ञान शाकुन्तल जब लिखा होगा उस समय के उनके मन की दशा को नाटक भड़काने का प्रयास कुछ उचित नहीं होगा। दुष्यन्त और शकुन्तला की मनोदशाओं के चित्रण में कालिदास के उस नाटक के प्रणयन के समय की मनोदशा को देखना बहुत काम का नहीं माना जा सकता। इसी प्रकार आलापन की किसी कलाकृति की आलोचना के आधार पर आलोचना के उस क्षण के मन की दशा को समझना व्यर्थ का परिश्रम होगा। आलोचक अपने मन की दशा का वर्णन नहीं करता बल्कि साहित्यकार की कृति का मूल्यांकन करता है।

कुछ लोगो ने कहा है कि मूल्यांकन के आधार के निर्धारण के लिए यह बात ध्यान में रखनी चाहिए कि काव्य जीवन की आलोचना है। इस वस्तु पर थोड़ा विचार अगर हम करें तो पाएँगे कि वास्तव में इसका अर्थ यह है कि काव्य में जीवन को देखने की एक विशेष दृष्टिभंगी होती है। काव्य किसी 'वस्तु' को रूप देता है। इस रूप में एक विशेष नाम, एक विशेष दृष्टिभंगी निहित है और वह एक विशेष ढाँचे में सजाया हुआ है। इसे दूसरे शब्दों में या कह सकते हैं कि विशेष ढाँचे में बाधकर, एक व्यक्त से व्यक्तवान् कर 'वस्तु' को उपस्थित करना काव्य अथवा किसी कलाकृति की विशेषता है। यहाँ यह कहने की आवश्यकता नहीं कि वह जाना और वह अर्थ मलानार या साहित्यकार की विशेष दृष्टिभंगी का परिणाम है। काव्य या कलाकृति का वस्तु विधान और

वस्तु-विषय दोनों के संबंध में यही कहा जा सकता है कि असंख्य प्रकारों में वह एक प्रकार है। केवल मात्र वही प्रकार हो सकता है, या वही पूर्ण है या वही अर्द्धा है ऐसा कहना स्पष्ट ही गलत है। भिन्न-भिन्न कलाकारों या कवियों की रुचि, संस्कार, व्यक्तित्व तथा कला और परिस्थिति के अनुसार एक ही वस्तु के भिन्न-भिन्न रूप या अर्थ हो सकते हैं। सामाजिक समस्याओं के समाधान में जिस प्रकार से कवियों ने भिन्न-भिन्न दृष्टिकोणों का परिचय दिया है, उसी प्रकार राजमहल के सौन्दर्य के वर्णन में भी। अतएव यह सहज ही देखा जा सकता है कि इस प्रकार के असंख्य दृष्टिकोण हो सकते हैं और परिणामस्वरूप एक ही 'वस्तु' के असंख्य रूप। अब काव्य या कलाकृतियों के मूल्यांकन में प्रयुक्त होने का मतलब यह होता है कि उन असंख्य दृष्टिकोणों को समझा जाय और उनका विवेचन-विवर्णन किया जाय और उनकी विशिष्टताओं से परिचय प्राप्त किया जाय। समस्या यही तक नहीं रहती। आलोचकों की भी अपनी-अपनी दृष्टि-भंगी होती है। वह भी अपनी सीमाओं में बँधा रहता है। कोई भी दृष्टिभंगी जो तर्कसंगत हो साहित्य के लिए उपयुक्त मानी जा सकती है और उसे आलोचना कहा जा सकता है अगर वह कलाकृति के किसी भी अंग पर अपने-पने के निर्रत रहे। किसी विशेष दृष्टिकोण की उपादेयता इस बात पर निर्भर करती है कि उसके पीछे कितनी साधना है, कितना अभ्यसन है तथा विवेचना में कितनी दक्षता है। आलोचक अगर इस प्रकार से शक्ति-सम्पन्न हो तो निश्चय ही उसकी बात प्रभाव डालने वाली होगी, लेकिन इसके साथ ही यह भी आवश्यक है कि आलोचक को अपने को उचित सीमा में नियंत्रित रखना पड़ता है। शक्ति-सम्पन्न होना पर भी अगर उसमें अपने को उचित सीमा में नियंत्रित रखने की क्षमता न हो तो उसके विचारों का समादर करना कठिन हो जाता है। उचित सीमा की धारणा हम कहते हैं तो उसका मतलब यही है कि आलोचक जो कुछ कहता है वह युक्तिमय है अथवा उसमें मात्रा या अतिश्रम नहीं है। आलोचक इस परिधि के भीतर तभी रह सकता है जब वह विषयवस्तु के बाहर न जाकर अपने ऊपर नियंत्रण रखाता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि आलोचक के विशेष दृष्टिकोण की उपादेयता इस बात पर निर्भर करती है कि वह शक्ति-सम्पन्न है और अपना को सीमा में नियंत्रित रख अपनी बात संयमपूर्वक रूप में उचित रूप से करता है। जिस सीमा में निबद्ध रहने की बात हम कहते रहें, उसके निर्धारण में पाठकों की रुचि और दृष्टिभंगी का बम ह्रास नहीं रहता।

आलोचक जब किसी कलाकृति की विवेचना में लगा रहता है तब वह तथ्यों को ध्यान में रख उस कृति की छावीन करता है। उस कृति में मगन तथ्यों को वह ध्यान में रखता है और उन आचार मान्यताएँ की आलोचकों तक पहुँचाता है और तब उसे आनन्द की अनुभूति होती है। इस प्रक्रिया में आलोचक

अगर इधर-उधर बहक जाय, दूसरों के दिखाए मार्ग का अन्ध-भाव से अनुसरण करने लगे तो उस कृतिकी वारीकियों तक पहुँचना उसके लिए कठिन हो जायगा। एक उदाहरण लें। अगर नैतिकता के संकुचित क्षेत्र में हम अपने को निबद्ध रखकर अज्ञेय के 'नदी के द्वीप' अथवा जेनेन्द्रकुमार की 'सुनीता' पर विचार करना शुरू कर दें तो उन कृतियों के प्रति हम न्याय नहीं कर पाएंगे। अतएव यहाँ स्पष्ट रूप से समझ लेना चाहिए कि कोई भी आलोचक जब किसी कृति की विवेचना करने बैठता है तब वह किसी विशेष सिद्धान्त को ध्यान में रखकर वैसे नहीं करता और न वैसे करना उसके लिए समझ ही है। जब किसी तथ्य पर हम प्रकाश डालते हैं या किसी विचारधारा की छानबीन करते हैं तो उसके विभिन्न पहलुओं की ओर हमारी दृष्टि जाती है। यहाँ तक तो बात ठीक रहती है लेकिन बितड़ा का प्रारम्भ उस समय होता है जब हमारी दृष्टि में अस्पष्टता हो या जब वह दृष्टि सुलझी हुई न हो। उस हालत में सीमा के औचित्य और अनौचित्य का ध्यान नहीं रहता और तर्कभास का प्राधान्य हो जाता है। उस समय हम आँखों से परिचालित होने लगते हैं और हमारी तार्किकता अथवा सोचने के ढंग में स्पष्टता नहीं रह जाती।

इसके सम्बन्ध में सबसे बड़ी कठिनाई यह है कि एक क्रियाशील मस्तिष्क जिस साधन का उपयोग करता है सब समझ उसकी सीमित शक्ति का ध्यान नहीं रखता। वह किसी भी मतवाद या विशेष सिद्धान्त पर आधारित विचारधारा को मन की सहज प्रक्रिया मान बैठता है। उसे यह समझने का अवकाश नहीं रहता कि जिसे वह मन की सहज प्रक्रिया मान बैठा है वह वास्तव में उस मत-वाद तथा विशेष सिद्धान्त से अन्वस्त हो जाने के कारण होता है। किसी विशेष सिद्धान्त से चिपटे रहकर उसे सब पर लागू होने वाला सिद्धान्त मान लेने पर जैसी परिस्थिति आलोचना के क्षेत्र में उत्पन्न होती है वही भय का कारण है। जब आलोचक अन्ध-भाव में किसी विशेष सिद्धान्त में चिपटा रहता है तब पहले से ही बिना किसी तर्क का सहारा लिए किसी बात को ठीक मान बैठता है और इस बात की परवाह नहीं करता कि जो कुछ वह कहने आ रहा है उससे प्रमाण उसे उस कृति में मिलेंगे या नहीं। ऐसे आलोचक जोर से अपनी बात मनवा लेना चाहते हैं। वे मान लेते हैं कि जोर देकर अगर कोई बात कही जाय तो वह सत्य मान ली जाएगी। वेचल इतना ही नहीं, ऐसा भी होता है कि अपनी बात को तर्कसंगत सिद्ध करने के लिए वह तथ्यों को तोड़-मरोड़ भी डालता है, लेकिन इस तरह के आलोचकों में एक बात अवश्य देखने को मिलती है और वह यह है कि यद्यपि अपनी मान्यता की सीमा में घिरे रहने के कारण वे व्यापक दृष्टि से किसी कृति का अध्ययन नहीं करते, फिर भी अपनी अपनी सीमा में विषय के प्रतिपादन के लिए बहुत-से प्रमाण और तथ्य उन्हें इकट्ठे करने पड़ते

हैं। इस प्रकार से सकीर्ण क्षेत्र में काम करने के कारण उनकी आलोचना में हमें दो वस्तुएं प्राप्त हो जाती हैं—एक तो बहुत-से विद्वतापूर्ण तथ्यों और विचारों से परिचय और दूसरी सीमित क्षेत्र में गहराई में पठने की उनकी दृष्टि।

आलोचक वास्तव में कृतियों की व्याख्या करने में इसलिए प्रवृत्त होता है कि उससे कृतियों की कलात्मक सुविधों का सही-सही मूल्यांकन हो सके। इस दृष्टि से साहित्य क्षेत्र में लगे हुए शोधकर्त्ताओं और साहित्य का इतिहास लिखने वालों से आलोचक का काम भिन्न हो जाता है। शोध करने वाले या इतिहास लिखने वाले वैज्ञानिकों की तरह आकड़ों तथा तथ्यों को इस प्रकार उपस्थित करते हैं कि उनकी सत्यता और प्रामाणिकता की जांच सहज में ही की जा सक्ती है। साहित्य के मूल्यांकन की इस प्रकार से जांच नहीं हो सकती जिस तरह वैज्ञानिक तथ्यों और आकड़ों की जांच की जाती है।

कुछ लोगों ने यह मुझ पर दिया है कि कुछ कलाकृतियां ने अध्ययन के बाद कुछ ऐसे सिद्धांत स्थिर किए जा सकते हैं जिन्हें ध्यान में रखकर कलाकृतियों का मूल्यांकन किया जा सकता है अथवा अपनी कृति के निर्माण में लगा हुआ कलाकार उन्हें सब समय अपने ध्यान में रख सकता है अथवा उसे उनका सब समय ध्यान रचना चाहिए। लेकिन होता यह है कि बाद में कुछ और कृतियों के अध्ययन के बाद वे सिद्धांत उचित नहीं जँचते। काल और वातावरण के परिवर्तन के साथ भी यह देखने को मिलता है कि वे सिद्धान्त तालमेल बनाए रखने में समर्थ नहीं हो पाते। सबसे बड़ा खतरा तो उस समय उपस्थित होता है जब यी सिद्धान्त ऐसे व्यक्तियों के हाथों में पड़ते हैं जो अद्य-भाव से यन्त्रयत् उनका सहारा लेने लगते हैं।

इसीलिए बहुत लोगों ने कहा है कि आलोचना वास्तव में इस बात में सहायक होती है कि किसी कलाकृति की सुविधों को देखने में हम समर्थ हों और उससे द्वारा हमारे भीतर कला के सौन्दर्य-स्तर को समझने की शक्ति का विकास हो। उनका कहना है कि आलोचना के द्वारा हम एक ऐसी दृष्टि पाते हैं जिससे हम कलाकृतियों को उचित ढंग से 'देख' पाते हैं। आलोचक सिद्धान्तों की स्थापना नहीं करते जिन्हें हम यन्त्रयत् कलाकृतियों के समझने में लागू करें।

कहा जाता है प्रत्येक कलाकृति अपने-आप में 'अद्वितीय' है, यह अपने-आप में अकेली है तथा उससे मूल्यांकन के लिए कहीं अन्य प्रतिमान ढूँढ़ने नहीं जाना होगा। वह प्रतिमान उस कलाकृति में ही निहित है। कलाकृतियों को 'अद्वितीय' कहने का तात्पर्य यह है कि अगर कलाकार भी चाहें तो उसी 'बलु' को दुबारा निर्मित नहीं कर सकता। उसकी प्रत्येक कृति अपार-अपार में अकेली और स्वतंत्र है। जीवन के विशेष क्षण को स्थायी बनाने का प्रयास उन कृतियों में होता है। मुसलीमान का 'रामचरितमानस' अपने में अद्वितीय है, उसी प्रकार पाम्पीर की

रामायण भी। दोनों कृतियों में रामकथा को ही आधार बनाया गया है, लेकिन दोनों में कोई भी एक-दूसरे का स्थान नहीं ले सकती। तुलसीदास की ही अन्य रचनाएँ अपनी-अपनी अलग-अलग विशेषताएँ लिए हुए हैं।

कलाकृतियों को 'अद्वितीय' जब हम कहते हैं तब उसका मतलब यह हो जाता है कि उसकी परीक्षा के लिए उसमें बाहर किसी मानदंड की खोजना व्यर्थ है, क्योंकि अपने जैसी वह अकेली कृति है और उसकी परीक्षा का प्रतिमान उसी में ढूँढना होगा। लेकिन एक बात हमें समझ लेनी चाहिए कि 'अद्वितीय' होने पर भी यह सही है कि कलाकृतियाँ सब-कुछ से विच्छिन्न नहीं हैं। विच्छिन्न रूप में अस्तित्व की वरपना नहीं की जा सकती। वे कृतियाँ अपने ही जैसी अन्य कृतियों में आसन ग्रहण किए हुए हैं और वे किसी एक परम्परा की परिधि में निबद्ध हैं। किन्ती भी कला के इतिहास पर अगर हम ध्यान दें तो पाएँगे कि काल-क्रम से उस कला के लिए कुछ विधि-नियमों की सृष्टि हो गई है। सचेत आलोचक किसी कलाकृति को नियमों की कगार में खड़ी कर उस पर विचार करना नहीं चाहेगा, फिर भी इस बात से इनकार नहीं किया जा सकता कि उस कलाकृति के सम्बन्ध में उसके मन में जो ज्ञान अपने-आप आते हैं उन्हें वह कालक्रम से प्रतिष्ठा पाए हुए नियमों से समायोजित करने का प्रयास करता है। उन नियमों को संपूर्ण रूप से अपनी दृष्टि से ओझल कर देना उसके लिए संभव नहीं होता। वैसे उनकी अवहेलना की जा सकती है, फिर भी इतना सही है कि वे नियम इस दृष्टि से लाभदायक हैं कि उनके द्वारा अनुशासन का जन्म होता है और आलोचक को एकांगीपन के खनरे से बचाने में वे सहायक सिद्ध होते हैं।

अभी तक हम जिन बातों की चर्चा करते रहे हैं उनसे यह स्पष्ट हो जाता है कि कलाकृतियों के मूल्यांकन के लिए कोई प्रतिमान खोज निबालने का काम कितनी उलझनें उपस्थित करता है। हमें इस मूल्यांकन का आधार खोजने का जो प्रयास हुआ है उनमें तीन प्रमुख हैं। सबसे पहला जो यह है कि अभी तक काव्य का मूल्यांकन कवि की दृष्टि में रखकर किया जाता रहा है, लेकिन आज काव्य के मूल्यांकन के लिए सक्षमीभूत श्रोता को ध्यान में रखने की बात कही जान लगी है। कवि या रचयिता को ध्यान में रखकर अध्ययन का जो प्रकार रहा है उसमें यह समझने की चेष्टा थी कि विशेष रचना के पीछे कौन-सी प्रेरणा क्रियाशील थी। कवि किस प्रेरणा से परिचित हो रहा था। इस बात की जानकारी प्राप्त करने के साथ-साथ आलोचक उससे देश, उसका समाज, उसके वंश तथा परि-पार्श्व से परिचय प्राप्त करना आवश्यक मानता था। पाश्चात्य दोनों में हात तक मूल्यांकन का यही आधार रहा है। रचनाकार की रचना के आधार पर उस रचनाकार के ज्ञान, उसकी दृष्टि की गहराई, उसकी ईमानदारी अथवा उसकी भावनाओं की वास्तविकता पर प्रमाण ढालने का प्रयत्न किया जाता रहा है।

लेकिन अब इस दृष्टिभंगी में एक परिवर्तन-सा आ गया है। लक्ष्मीभूत श्रोता, जिसे संस्कृत के आचार्यों ने सहृदय कहा है, मूल्यांकन के लिए मुख्य हो गया है। अब यह तथ्य निरूपित किया जाने लगा है कि जिस श्रोता को ध्यान में रखकर रचनाकार अपनी रचना में प्रवृत्त हुआ उसका स्वभाव, उसके संस्कार आदि क्या थे। इस अध्ययन के फलस्वरूप अब यह कहा जाने लगा है कि रचनाकार जानता था कि वह किससे कहने जा रहा है, अतएव वह समझ रहा था कि उसे कैसे और क्या कहना चाहिए। इसके आधार पर अब रचनाकार की सफलता या असफलता का निरूपण किया जाने लगा है। वास्तव में किसी कृति का विवेचन कहा जा सकता है कि काल-विशेष और परिवर्तन-विशेष में वह उस (कृति) का रूपायन या प्रत्यक्षीकरण है। अतएव विज्ञान और गणित में जिस प्रकार से काल और स्थान को कोई महत्व नहीं दिया जाता, वैसे कलाकृतियों की आलोचना में नहीं किया जा सकता। तर्कों द्वारा कलाकृतियों के गुण-दोषों को सिद्ध कर देना आलोचना नहीं है। काल, स्थान और पाठक के अनुसार गुण या दोष के प्रतिमान स्थिर होते हैं, वैसे यह भी सही है कि आलोचना उन्हीं में बँध नहीं जाती क्योंकि ऐसा अगर होता तो आज न हम कालिदास या वाल्मीकि के काव्य में आनन्द पाते और न शैक्सपियर या इम्सन के नाटकों में।

मूल्यांकन या दूसरा मुख्य आधार भाषा और शब्दों के विश्लेषण को बताया जाता है। काव्य के मूल्यांकन में शब्दों के प्रयोग, भाषा, वाक्य-विन्यास आदि का अपना एक अलग महत्व है, क्योंकि जब कवि शब्दों आदि का प्रयोग करता है तो उसके प्रयोग करने के ढंग अथवा उन शब्द-विशेषों द्वारा वह मूल्यांकन भी करता जाता है। भले ही उन शब्दों या उनके प्रयोगों तथा कहने के ढंग या मूलभूत मूल्यों से दूर का सम्बन्ध हो, फिर भी यह तो नहीं भूलाया जा सकता कि काव्य शब्दों के द्वारा रचित होते हैं। इसी छोटा और स्पष्ट रूप में समझने की चेष्टा करें। जैसे कोई कह उठे—वाह ! अरे ! बस-बस ! छि-छि ! तो यह इन शब्दों के प्रयोग तथा कहने के ढंग से अपने भीतर के भावों को, जो अभी स्पष्ट रूप नहीं धारण कर रहे हैं, अपनी स्पष्ट प्रतिबिम्बा के रूप में अभिव्यक्ति देता है। फिर यह भी होता है कि कोई कहता है कि यह शुणित है अथवा यह अन्याय है या कोई यों कह कि कितना सुन्दर है अथवा कितना भद्दा है तो इन प्रयोगों द्वारा अपने भावों या प्रतिबिम्बाओं को अधिक स्पष्ट रूप में अभिव्यक्ति देता है। कुछ ऐसे भी शब्द या वाक्य या उनके प्रयोग हैं जिनमें अपने-आप में स्पष्ट या अस्पष्ट रूप से कुछ अभिव्यक्ति करने की शक्ति नहीं होती, लेकिन प्रयोगानुसार वे ऊपर के बताए दोनों प्रकार के शब्दों आदि से बड़ी अधिक हमारे भावों तथा हमारी संवेदनाओं को व्यक्त करते हैं तथा सुनने वालों को प्रभावित करते हैं। जैसे मजान के किंगी अनिष्ट या किसी अनिष्टकारी के लिए, जो तमाज के लिए अत्यन्त गुणरिपित है

को अधिक शक्तिशाली और अर्थपूर्ण माना है और उनका कहना है कि आदिम मानव के मिथक, धार्मिक कृत्य आदि मनुष्य के अवचेतन मन के मूल में हैं जो साहित्य, कला आदि को रूप दे रहे हैं।

काव्य में जिन भाव-चित्रों को हम पाते हैं उनके मूल में हमारा अवचेतन मन है अर्थात् मिथक ही भाव-चित्रों का रूप ग्रहण करते हैं, अथवा उनके रूप-ग्रहण करने के मूल में होते हैं। इस मत को स्वीकार करने वाले कहते हैं कि भिन्न-भिन्न भाव-चित्रों का नैकट्य वाक्य को रूप देता है और वाक्य के रूप ग्रहण करने की इस प्रक्रिया में ताकिकता रहती ही नहीं या रूप-ग्रहण करने की प्रक्रिया की सफलता और गत्यात्मकता कुछ ऐसी होती है कि ताकिकता उसे छू नहीं पाती। इन लोगों के अनुसार काव्य के द्वारा कवि सम्पूर्ण समाज के मौन, मूक अंतर को छूकर द्रष्टु कर देता है और वह उन चित्रों और स्वप्नों का उपयोग करने लगता है। इसे कहने की आवश्यकता नहीं कि समाज के मौन, मूक अंतर से आशय यहाँ समाज के अवचेतन मन से है और जिसके मूल में आदिम मानव-समाज के मिथक तथा धार्मिक कृत्यों के संस्कार आदि हैं।

अब यहाँ प्रश्न हो सकता है कि मिथकों और स्वप्नों का सिद्धान्त क्या ऐसा आधार उपस्थित करता है जिससे काव्य को समझा जा सके और उसका आस्वादन किया जा सके? किसी कवि को उत्कृष्ट और किसी को साधारण कहने का किर क्या यह अर्थ होगा कि उत्तम कविता लिखने वाले ने उत्तम मिथक को अपनाया है और साधारण कवि ने साधारण मिथक को? अथवा क्या इसका यह अर्थ होगा कि उत्तम कवि ने मिथकों के उपयोग में निपुणता दिखालाई है और साधारण कवि वैसा करने में असमर्थ रहा? अगर ये प्रश्न हमारे सामने उपस्थित होते हैं तो भूत्यानन के जो आधार अब तब स्वीकृत हैं उनसे इसमें फर्क कहाँ है?

ऊपर हमने जिन तीन सिद्धांतों की चर्चा की है उनमें मनुष्य के समाजगत रूप की ही ध्यान में रखा गया है। लेकिन आज का मनुष्य अपनी वैयक्तिकता के लिए हुए हमारे समक्ष उपस्थित होता है, अतएव नैसात्म्य कृतियों के भूत्यानन में हमका ध्यान रखना आवश्यक है। कलाकृतियों के अच्छा या बुरा कहने का मतलब 'व्यक्ति' की पसंदगी और नापसंदगी से संबद्ध है। किसी कलाकृति को जब कोई अच्छा या बुरा कहता है तब वह निर्णय देता है। और अपने निर्णय की सगति बिठाने के लिए हम युक्ति और तर्क देते हैं। वास्तव में कलाकृति का मूल्य केवल हमारी बोद्धिगता से नहीं है बल्कि उसके साथ हमारा रागात्मक संबंध स्थापित हो जाता है। अतएव किसी व्यक्ति के तर्क या उसकी युक्ति को ऐसा प्रतिमान नहीं स्वीकार किया जा सकता जिसका उपयोग सर्वत्र किया जा सके। इससे एत बात स्पष्ट हो जाती है कि भूत्यानन निर्वैयक्तिक नहीं होता। इसमें साथ ही यह भी स्पष्ट है कि कान और स्थान को बिना ध्यान में रखा किसी मत

या आलोचना के आधार को स्वीकार करने का बोद्धे अर्थ नहीं होगा। इसलिए यह कहना अयोग्य नहीं होगा कि कलाकृतियों के गुण-दोष का निर्देश करने के लिए आलोचना एक ऐसा माध्यम है जो निर्धारित या निश्चित पथ नहीं पकड़ती। आलोचना का उद्देश्य किसी बात को मिट्ट कराना नहीं है। तर्क पर आधारित तथ्य, वैज्ञानिक प्रणाली अथवा तानूनी या नैतिक नियमों में एक प्रकार की जो स्थिरता देखने की मिलती है आलोचना के क्षेत्र में उगती धोज करना कुछ अर्थ नहीं रखता। तब, स्थान और पाठ्य के अनुस्यू आलोचना के मिट्टान रूप-ग्रहण करने हैं लेकिन समय के परिवर्तन के साथ समुच्च की 'दृष्टि' भी परिवर्तित हो जाती है। अतएव 'साहित्य के मूल्यांकन' का स्थिर बिचा दृष्टा मिट्टान भावित नहीं हो सकता। इनका स्वीकार काल पर भी एक बात की ओर स्थान आवृष्ट गणा आवश्यक है कि देश और काल की सीमा का अतिथम कर जब कुछ बातें लोगों के मस्तिष्क पर अट्टार किए हुए रहती हैं तब यह परिणाम निश्चयना उचित समझा जाना चाहिए कि उनके पीछे कुछ ऐसे तत्व त्रियागीत हैं जो गय समय ताने का रहते हैं और अपना प्रभाव बलाए रहते हैं। अगर इसे हम स्वीकार न करें और आलोचना को केवल काल और स्थान-नापेद मानें तो इसका हमारे पास क्या उत्तर होगा कि दूसरी-दूसरी कलाकृतियों और भिन्न-भिन्न युगों की कलाकृतियों में हम क्यों आनन्द पाते हैं ?

यब-कुछ को देखने पर नगता है कि किसी रचना या कलाकृति पर विचार करने के लिए एक ही प्रतिमान नहीं हो सकता बल्कि उम पर भिन्न-भिन्न दृष्टिकोणों में विचार किया जाना चाहिए। इस प्रकार विचार करने पर ही कृति या रचना का मूल्यांकन हो सकता है। अतः में कहा जा सकता है कि मानव-जाति की सहज बुद्धि को ही काव्य अथवा अन्य कलाकृतियों की अच्छाई-बुराई के मूल्यांकन का आधार मानना उचित है। कला सृजन है, अन्वेषण नहीं। इसी प्रकार आलोचना और मूल्यांकन भी सृजनात्मक हैं। कलाओं की विशेषताएँ इन्द्रियग्राह्य हैं और इन्द्रियों के माध्यम से ही व कल्पना को गतिशीलता प्रदान करती हैं। हमारी अनुभूतियों का वैविध्य, कलाओं से हमारे परिचय का वैविध्य तथा हमारी विवेचना और अनुशीलन की शक्ति हमारे सौन्दर्य-बोध को विकासशील बनाती है और कलाकृतियों के मूल्यांकन के लिए एक विशेष 'दृष्टि' प्रदान करती है।